



Instituto Politécnico de Tomar  
**Escola Superior de Tecnologia de Tomar**

**Arqueologia da imagem e arte rupestre:  
estudo dos originais fotográficos históricos  
de Ramón Sobrino Buhígas (1888-1946)**

Dissertação de Mestrado

**Kenia De Aguiar Ribeiro**

Mestrado em Arqueologia Pré-Histórica e Arte Rupestre - MAPHAR

**Tomar / Dezembro / 2020**



Instituto Politécnico de Tomar  
**Escola Superior de Tecnologia de Tomar**

**Kenia De Aguiar Ribeiro**

**Arqueologia da imagem e arte rupestre:  
estudo dos originais fotográficos históricos  
de Ramón Sobrino Buhígas (1888-1946)**

Dissertação de Mestrado

Orientação de:

Fernando Coimbra, Instituto Politécnico de Tomar

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Tomar  
para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de  
Mestre em Arqueologia Pré-Histórica e Arte Rupestre



Ao meu pai João Neto de Aguiar, *in memoriam*,  
e a minha mãe Valdete Ribeiro de Aguiar.

## RESUMO

---

De caráter interdisciplinar, esta investigação é uma intersecção entre as áreas da arqueologia pré-histórica e da imagem fotográfica histórica. Nosso objeto arqueológico é constituído por uma documentação fotográfica realizada no primeiro terço do século XX sobre a arte rupestre ao ar livre da Galiza, Noroeste da Espanha. Trata-se das imagens fotográficas registradas durante dezanove anos pelo naturalista espanhol Ramón Sobrino Buhigas (1888-1946), o qual as reuniu e as organizou no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, obra publicada em latim no ano 1935 em Madrid.

Entretanto, o advento da Guerra Civil Espanhola, somado a outros fatores, acabou por ofuscar a difusão desta obra-prima e pioneira no gênero. No ano 2000, a publicação de uma versão fac-similada com tradução dos textos para a língua galega promoveu nova difusão do *Corpus Petroglyphorum*. Sem embargo, a carente reprodução das imagens impressas em suas páginas acabou por comprometer a lisibilidade da valiosa documentação e o consequente entendimento das metodologias utilizadas no processo de registro das figuras rupestres.

Com o objetivo de compreender tais procedimentos metodológicos, nos deslocamos até a cidade de Pontevedra (Galiza), onde se conserva em museu um exemplar histórico do raríssimo *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, além de autênticos originais fotográficos do autor. A evolução da investigação *in loco* também nos proporcionou acesso ao acervo documental familiar onde se preserva cerca de quinhentos negativos fotográficos sobre placas de vidro com as imagens produzidas por Sobrino Buhigas. Desta forma, o manancial de informações obtido graças ao material conservado em ambos acervos gráficos nos permitiu identificar e descobrir importantes elementos metodológicos empregados pelo naturalista pontevedrês em seu trabalho de campo e em laboratório, bem como os meios que utilizou para comunicar os petróglifos galaicos naquele momento histórico. O resultado deste trabalho é, portanto, uma contribuição dupla, tanto para a historiografia da arqueologia quanto para a historiografia da fotografia, além de corroborar o caráter pioneiro e vanguardista do trabalho de documentação realizado por Ramón Sobrino Buhigas.

**Palavras-chave:** historiografia da arqueologia, arte rupestre, petróglifo, Galiza, história da fotografia.

## ABSTRACT

---

Interdisciplinary in nature, this research is an intersection between the areas of prehistoric archaeology and historical photographic imaging. Our archaeological object consists of a photographic documentation carried out in the first third of the 20th century on the open-air rock art of Galicia, Northwest Spain. These are the photographic images recorded for nineteen years by the Spanish naturalist Ramón Sobrino Buhías (1888-1946), which brought them together and organized them in the *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, a work published in Latin in 1935 in Madrid. However, the advent of the Spanish Civil War, added to other factors, ended up overshadowing the diffusion of this masterpiece and pioneer in the genre. In 2000, the publication of a facsimile version of *Corpus Petroglyphorum* with translation of the texts into the Galician language promoted a new dissemination of the book. However, the lack of reproduction of the images printed on its pages ended up compromising the legibility of the valuable documentation and the consequent understanding of the methodologies used in the process of registering rock art figures.

In order to understand such methodological procedures, we went to the city of Pontevedra (Galicia), where a historical specimen of the rare *Corpus Petroglyphorum* is kept in a museum, as well as authentic photographic originals of the author.

The evolution of on-the-spot research has also provided us with access to the family documentary collection where around five hundred photographic negatives are preserved on glass plates with the images produced by Sobrino Buhías. In this way, the wealth of information obtained thanks to the material preserved in both graphic collections allowed us to identify and discover important methodological elements employed by the Spanish naturalist in his field and laboratory work, as well as the means he used to communicate the Galician petroglyphs at that historical moment, themes that are developed in this dissertation. The result of this work is therefore a double contribution, both to the historiography of archaeology and to the historiography of photography, in addition to corroborating the pioneering and avant-garde character of the documentation work carried out by Ramón Sobrino Buhías.

**Keywords:** historiography of archaeology, rock art, petroglyph, Galicia, history of photography.

## RESUME

---

De nature interdisciplinaire, ce mémoire est à l'intersection de deux disciplines : l'archéologie préhistorique et l'image photographique historique. Notre objet archéologique se compose d'une documentation photographique réalisée dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle sur l'art rupestre en plein air de Galice, au nord-ouest de l'Espagne. Ce sont des images photographiques enregistrées pendant dix-neuf ans par le naturaliste espagnol Ramón Sobrino Buhígas (1888-1946), qui les a rassemblées et les a organisées dans le *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, ouvrage publié en latin en 1935 à Madrid.

Cependant, l'avènement de la Guerre Civile espagnole, parmi d'autres facteurs, a fini par éclipser la diffusion de ce chef-d'œuvre pionnier du genre. En 2000, la publication d'une version en fac-similé avec traduction des textes en galicien a favorisé une nouvelle diffusion du *Corpus Petroglyphorum*. Cependant, la faible qualité de la reproduction des images imprimées sur ses pages a entraîné une faible lisibilité de cette précieuse documentation et donc de la compréhension des méthodologies utilisées dans le processus d'enregistrement des figures gravées sur des roches.

Afin de comprendre ces procédés méthodologiques, nous nous sommes rendue dans la ville de Pontevedra (Galice), où un exemple historique du très rare *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* est conservé, ainsi que des originaux photographiques authentiques de l'auteur. L'évolution de la recherche sur le terrain nous a également permis d'accéder à la collection documentaire familiale où environ cinq cents négatifs photographiques sont conservés sur des plaques de verre avec les images produites par Sobrino Buhígas. Ainsi, la richesse des informations obtenues grâce au matériel conservé dans les deux collections graphiques nous a permis d'identifier et de découvrir des éléments méthodologiques importants utilisés par ce naturaliste espagnol dans son travail sur le terrain et en laboratoire, ainsi que les moyens qu'il utilisait pour faire connaître les pétroglyphes galiciens à son époque historique, des sujets développés dans ce mémoire. Le résultat de ce travail est donc une double contribution, à la fois pour l'historiographie de l'archéologie et pour l'historiographie de la photographie, outre la mise en évidence du caractère pionnier et avant-gardiste du travail de documentation réalisé par Ramón Sobrino Buhígas.

**Mots clés :** historiographie de l'archéologie, art rupestre, pétroglyphe, Galice, histoire de la photographie.

## AGRADECIMENTOS

---

Em Pontevedra, Espanha:

**José Manuel Rey García**, diretor do Museo de Pontevedra, que contribuiu sabiamente em todas as etapas deste trabalho.

**Ángel Núñez Sobrino** pela confiança em me apresentar os originais fotográficos de Ramón Sobrino Buhigas e pelo seu entusiasmo pela vida, virtude própria dos filósofos.

**Cristina Echáve**, conservadora do Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra e **Antonio de la Peña Santos**, conservador dos fundos arqueológicos do Museo de Pontevedra, pelo apoio e consultoria em suas respectivas áreas de conhecimento.

Em Tomar e Mação, Portugal:

**Fernando Coimbra** pela orientação, comunicação, acompanhamento e inspiração durante todo o processo de direção desta investigação.

**Luiz Oosterbeek** pela diplomacia e sabedoria em conduzir questões próprias desta Cátedra.

**George Nash** pela sugestão do tema, o qual não poderia ter sido melhor.

Aos professores da Licenciatura em Fotografia do IPT: **Alexandre Magalhães**, **Miguel Duarte**, **Tiago Cacheiro** e **Valter Ventura** por me permitirem assistir às suas respectivas aulas de História da Fotografia e de Processos de impressão com prata.

**António Ventura** e **Sandra Garrucho** pela consultoria em fotografia histórica.

**Rosa Nico** pela cordialidade e apoio prestados durante o processo da mobilidade Erasmus.

Em Paris, França:

**Mme Nathalie Ginoux**, mestre de conferências na *Université Paris-Sorbonne*, pelas inspiradoras aulas de *Introduction aux arts et aux civilisations de l'Europe protohistorique* e pela bela carta de recomendação acadêmica redigida em meu favor.

**Mme Emilie Detouillon**, do *Muséum national d'Histoire naturelle* por haver me escolhido como *emploi étudiant* em seu gabinete e por ter me apresentado este curso de Mestrado.

Em Brasília, Brasil:

**Amigos e familiares** que acompanham a minha odisseia simbólica rumo à Ítaca.

Finalmente, à **Gaia Odin** por ter estado ao meu lado todos os dias desta investigação.

*"L'art ne donne pas  
une reproduction du visible  
mais il rend visible."*

***Paul Klee***  
***(1879–1940).***

# ÍNDICE

Resumo .....	4
Abstract .....	5
Résumé .....	6
Agradecimentos .....	7
Índice .....	9
Índice de Figuras .....	12
Índice de gráficos .....	19
Índice de tabelas .....	20
Abreviaturas e acrônimos .....	21
Introdução .....	22
1. As primeiras menções sobre arte rupestre .....	25
1.1. Em documentos escritos .....	26
1.2. Em desenho .....	30
2. As primeiras referências gráficas sobre os gravados rupestres na Galiza .....	37
2.1. Século XVIII: <i>Viagens a Galicia de 1745</i> , Martín Sarmiento .....	38
2.2. Século XIX: <i>Antigüedades de Galicia</i> (1875), Barros Sivelo .....	40
2.3. O primeiro registro fotográfico conhecido e publicado sobre os gravados rupestres de Pontevedra (descoberta e contribuições) .....	45
2.4. Breve história sobre a fotografia aplicada à arqueologia .....	53
3. Historiografia e pioneiros da arte rupestre na Galiza .....	58
3.1. Breve contexto sobre a Arqueologia no século XIX .....	59
3.2. A Sociedade Arqueológica de Pontevedra .....	62
3.2.1. Excursões arqueológicas .....	65
3.2.2. Desenhistas .....	67
3.2.3. Fotógrafos .....	76
3.3. Do início do século XX até à guerra civil espanhola (1936) .....	78
4. Metodologia de trabalho .....	82
4.1. Ampliação de estudos sobre história da fotografia .....	83
4.2. Revisão bibliográfica e investigação documental .....	84
4.3. Análise dos arquivos gráficos de Ramón Sobrino Buhigas .....	86
4.3.1. Fundos do Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra (Pontevedra) .....	86
4.3.2. Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino (Vigo) .....	89
4.4. Organização do fluxo de imagens coletadas .....	91
4.4.1. Hardware: ecrã apropriado para análise de imagem .....	91
4.4.2. Software: ferramenta para gerenciamento de imagens .....	92

5. O Corpus Petroglyphorum Gallaeciae (1935), de Ramón Sobrino Buhías .....	95
5.1. Documentação de vanguarda sobre arte rupestre .....	96
5.2. Obra textual, gráfica e bibliográfica .....	99
5.3. Uma moderna organização de sequência interpretativa .....	103
5.3.1. Contextualização e investigadores dos petróglifos .....	103
5.3.2. Motivos e figuras .....	104
5.3.3. Técnica de execução .....	105
5.3.4. Localização e distribuição espacial .....	107
5.3.5. Cronologia .....	109
5.3.6. Interpretação e significado .....	112
5.4. As matrizes fotográficas do <i>Corpus</i> .....	112
5.5. Ramón Sobrino Buhías (1888-1946): das ciências naturais à arte rupestre .....	114
5.5.1. Das ciências naturais à arte rupestre .....	114
5.5.2. Relação de trabalhos publicados .....	130
5.5.3. Cronobiografia .....	131
6. O Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra e as fotografias de Ramón Sobrino Buhías .....	134
6.1. Sobre o Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra .....	135
6.2. Provas fotográficas dos petróglifos de Campo Lameiro .....	137
6.2.1. Pena da Carballeira do Pombal .....	138
6.2.2. Laxe do Pombal .....	140
6.2.3. Outeiro dos Cogoludos .....	142
6.3. Provas fotográficas dos petróglifos de Cerdedo-Cotobade .....	143
6.3.1. Eira dos Mouros .....	144
6.3.2. Laxe da Portela da Crus .....	146
6.3.3. Laxe das Rodas .....	146
6.3.4. Pedra do Lombo da Costa .....	147
6.3.5. Pedra do Regato da Raposeira .....	148
6.4. Provas fotográficas dos petróglifos de Cuntis .....	150
6.4.1. Laxe dos Homes .....	151
6.4.2. Outeiro do Galiñeiro .....	152
6.4.3. Os Carballiños .....	153
6.5. Provas fotográficas dos petróglifos de Marín .....	154
6.5.1. Pedra dos Mouros .....	155
6.5.2. Pedra do Labirinto .....	155
6.6. Provas fotográficas dos petróglifos de Poio .....	156
6.6.1. Laxe das Lebres .....	157
6.6.2. Laxe das Picadas .....	159
6.6.3. Pedra Grande de Montecelo .....	161
6.6.4. Outeiro dos Carballiños .....	162
6.7. Provas fotográficas dos petróglifos de Pontevedra .....	162
6.7.1. Penedo de Vilar de Matos .....	163
6.8. Provas fotográficas dos petróglifos de Pazos de Borbén .....	163



6.8.1. As Tenxiñas.....	164
7. Arqueologia da imagem: o que revelam os originais fotográficos de Ramón Sobrino Buhígas.....	166
7.1. O potencial de informação dos originais fotográficos .....	167
7.2. Equipamento utilizado na documentação fotográfica.....	171
7.3. Metodologias empregadas em trabalho de campo .....	179
7.3.1. Preparação do terreno.....	179
7.3.2. Realce em branco das gravuras antes do registro fotográfico.....	182
7.3.3. Aplicação de <i>negro de fume</i> nos sulcos .....	187
7.3.4. Enquadramento: ângulo plongé e uso de escada.....	194
7.4. Uso de quadrículas em campo e em laboratório .....	198
7.5. Intervenção técnica sobre a prova fotográfica (retoque).....	202
7.6. A vanguarda de Sobrino Buhígas na difusão e na comunicação do patrimônio rupestre galego .....	210
7.6.1. <i>Tarjetas postales</i> fotográficas .....	210
7.6.2. Composições gráficas.....	213
7.6.3. Fotografias e moldes em gesso .....	217
7.6.4. Projeção de diapositivos em aulas e conferências.....	221
7.7. A criação de Museo de Pré-história e Arte Rupestre em 1929 .....	224
Conclusão.....	231
Referências Bibliográficas .....	236
Fontes impressas.....	236
Fontes gráficas .....	244
Fontes eletrônicas .....	244
Fontes verbais .....	248
Anexo .....	249
Lista de figuras publicadas no <i>Corpus Petroglyphorum Gallaeciae</i> .....	249

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Reprodução da primeira página do manuscrito em alemão que fez menção às "pegadas de São Tomé" no Brasil em 1511. ....	28
Figura 2 - Folha de rosto da <i>Corografia Portuguesa</i> (1706), de Carvalho Costa, obra que contém referência ao <i>Cachão da Rapa</i> . ....	29
Figura 3 - Representação das gravuras rupestres da Paraíba, região nordeste do Brasil, segundo Ambrósio Brandão, em 1618. ....	31
Figura 4 – À esquerda: aquarela com representação das gravuras rupestres de Backa (Brastad) realizada em 1627 por Peter Alfssöns. À direita: cópia da mesma publicada em 1784. ....	32
Figura 5 – Representações do petróglifo de Backa, o <i>Skomakaren</i> ("O Sapateiro"). À esquerda, representação de Alfssön (1627) e à direita, representação de Lauritz Baltzer (1881). Ambas ilustrações estão expostas em painéis do <i>Underslöss Museum</i> , Suécia, com finalidade pedagógica de salientar a evolução das percepções. ....	33
Figura 6 - Documentação de Brastad, Suécia, realizada por Brunius, em 1838, utilizando uma quadrícula para reproduzir as gravuras em escala 1:1. ....	34
Figura 7 - Ilustração de 1734 com representação da arte rupestre do Cachão da Rapa, Portugal. ....	35
Figura 8 - Capa da obra <i>Viaje a Galicia ade 1745</i> (1975), na qual foi publicada a menção escrita e a ilustração feitas pelo padre galego Martín Sarmiento. ....	38
Figura 9 – Desenho realizado em 1745 pelo padre galego Martín Sarmiento a partir dos gravados rupestres testemunhados em uma laje no concelho de Cotobade (Pontevedra). ....	40
Figura 10 – Artigo publicado em semanário de 1874 informando sobre descoberta de <i>pedras com desenhos</i> e alertando sobre a falta de legislação para proteger, aquilo que designamos nos dias atuais como patrimônio arqueológico. ....	41
Figura 11 – Obra <i>Antigüedades de Galicia</i> (1875) de Ramon Barros Sivélo: à esquerda, capa da publicação e, à direita, a lâmina de ilustrações <i>Galicia Céltica</i> . ....	43
Figura 12 – <i>Piedra da Serpenta</i> : representação gráfica constante na lâmina <i>Galicia Céltica</i> (1875). ....	43
Figura 13 - <i>Menhir escrito de Ginzo</i> : representação gráfica constante na lâmina <i>Galicia Céltica</i> (1875). ....	44
Figura 14 – Tabela com instrução para leitor posicionar as lâminas de ilustração entre as páginas de texto (publicada imediatamente após o índice do livro). ....	46
Figura 15 - “Rochas com insculturas”: fotografia extraída da edição segunda edição de <i>Historia de Galicia</i> , impressa em 1901. Outeiro da Mina (Pontevedra) ....	48
Figura 16 – Reprodução de cópia fotográfica conservada no <i>Museo de Pontevedra</i> . ....	49
Figura 17 - Cópia fotográfica conservada no Museo de Pontevedra. ....	50
Figura 18 - Imagem extraída do artigo publicado em 2015 na Pontevedra Revista de Estudos. ....	52
Figura 19 – Fotografia enviada a Manuel Murguía pelo investigador Federico Maciñeira. ....	53
Figura 20 - Fotografias realizada durante as escavações empreendidas por Schliemann, que integra o primeiro trabalho arqueológico ilustrado por fotografia: o <i>Atlas de Antigüedades de Troia</i> (1874). ....	55
Figura 21 - Biface em sílex exposto na primeira exposição sobre Pré-História, realizada na <i>Exposition universelle</i> de 1867, em Paris. ....	61

Figura 22 – Em pé, da esquerda para direita, o presidente da <i>Sociedad Arqueológica de Pontevedra</i> Casto Sampedro Folgar acompanhado por Luis Sobrino Rivas (pai de Ramón Sobrino Buhigas) em excursão arqueológica ao <i>Mosteiro de San Lourenzo de Carboeiro</i> .	63
Figura 23 – Fotografia estereoscópica de uma excursão da <i>Sociedad Arqueológica de Pontevedra</i> (sem data atribuída).	66
Figura 24 - Enrique Campo Sobrino no <i>Lombo da Costa</i> (Cerdedo-Cotobade), ca 1908.	68
Figura 25 - Desenho de Enrique Campo, 1909: <i>Laxe do Outeiro do Mato das Cruces</i> (Salcedo).	69
Figura 26 - Desenho de Enrique Campo reproduzido no livro de Annette Meakin (1909) sob a legenda <i>Prehistoric writing discovered on boulders near the town of Pontevedra in 1907</i> .	70
Figura 27 - <i>Monte de Arriba</i> (Marín) segundo desenho de Enrique Campo Sobrino.	72
Figura 28 – Representação gráfica realizada por Feijóo Alfaya dos petróglifos de <i>As Tenxiñas</i> (Pazos de Borbén).	72
Figura 29 - Fotografia realizada na primeira década do século XX mostra Castelao (à direita) e o fotógrafo e jornalista compostelano Enrique Guerra ao lado de uma câmara fotográfica de estúdio.	73
Figura 30 - Desenhos de Castelao a partir dos cruciformes gravados na rochas galegas,	74
Figura 31 - Desenhos de Castelao sobre os petróglifos da <i>Pedra de Chan das Cruces</i> .	75
Figura 32 - Desenhos de Castelao reproduzidos fotograficamente por Sobrino Buhigas.	75
Figura 33 - Fotografia de Zagala realizada durante a segunda exposição organizada pela <i>Sociedad Arqueológica de Pontevedra</i> em 1896.	76
Figura 34 -Fotografia realizada em 1917 por Ramón Sobrino Buhigas mostra os petróglifos da <i>Laxe de Montecelo</i> .	78
Figura 35 – Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza nos petróglifos de <i>Morillas</i> (Campo Lameiro), ca.1958.	81
Figura 36 - Reprodução de écran mostra resultado de busca de imagem no catálogo documental e bibliográfico <i>Atopo</i> .	87
Figura 37 – Metodologia inicial de trabalho no <i>Museo de Pontevedra</i> : agrupamento de registos fotográfico segundo o concelho ao qual se localiza o petróglifo registrado.	88
Figura 38 - Fotografias históricas de autoria de Sobrino Buhigas foram observadas com auxílio de uma lupa de contato.	89
Figura 39 – Originais fotográficos que serviram de matrizes para o <i>Corpus Petroglyphorum Gallaeciae</i> (1935), de Ramón Sobrino Buhigas.	90
Figura 40 - Parte de uma série de caixas de placas de vidro com negativos fotográficos de Sobrino Buhigas contendo fotografias inéditas ao <i>Corpus</i> .	91
Figura 41 - Écran Dell Ultrasharp utilizado para trabalhar o fluxo de imagens.	92
Figura 42 - Painel de trabalho do Adobe Lightroom Classic CC.	93
Figura 43 – Detalhe do painel de fluxo de imagem da nossa investigação. À esquerda, o conjunto de coleções "Estudos de caso" abrange imagens associadas aos distintos sítios rupestres estudados. À esquerda, a continuação do painel mostra pastas com diferentes classificações temáticas atribuímos à <i>Laxe das Picadas</i> .	94
Figura 44 – Capa do <i>Corpus Petroglyphorum Gallaeciae</i> À esquerda, publicação original de 1935 e, à direita, reedição em versão fac-similar impressa no ano 2000.	97

Figura 45 – Amostra tipológica das figuras gravadas na <i>Pedra da Boullosa</i> (Campo Lameiro) segundo interpretação de Sobrino Buhígas. ....	105
Figura 46 – Exemplo de riscados côncavos e semicirculares, depois polidos, segundo técnica descrita por Sobrino Buhígas. <i>Pedra dos Couselos</i> (Cerdedo-Cotobade). ....	106
Figura 47 - Figuras geométricas gravadas na Eira dos Mouros (Cerdedo-Cotobade). ....	107
Figura 48 – Petróglifos do <i>Outeiro do Galiñeiro</i> (Cuntins). ....	109
Figura 49 - Petróglifos do <i>As Tenxiñas</i> (Pazos de Borbén). ....	110
Figura 50 – Gravura rupestre da <i>Pedra do Labirinto</i> (Marín). ....	111
Figura 51 – <i>Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros</i> com indicação do quartzo encontrado. ....	112
Figura 52 - Ángel Núñez Sobrino, neto de Ramón Sobrino Buhígas conserva o arquivo fotográfico e documental do avô. Fotografia realizada no Parque Arqueológico da Arte Rupestre de Campo Lameiro (PAAR), no espaço expositivo dedicado ao trabalho de Buhígas sobre os petróglifos. ....	113
Figura 53 – Caixa onde estão conservados e organizados os negativos fotográficos que serviram de matriz para a publicação do <i>Corpus Petroglyphorum Gallaeciae</i> (1935). ....	114
Figura 54 - Detalhe de página datilografada por Sobrino Buhígas com a dedicatória do <i>Corpus</i> ao desenhista Enrique Campo. ....	115
Figura 55 – Fotomicrografias de diatomáceas realizadas por Sobrino Buhígas. ....	117
Figura 56 - Imagem que motivou Sobrino Buhígas a investigar e a identificar a espécie de baleia vista na imagem. ....	118
Figura 57 - Registro fotográfico dos petróglifos da <i>Laxe das Picadas</i> (Poio) realizado por Sobrino Buhígas em 1917. ....	119
Figura 58 – Páginas da revista <i>Ultreya</i> nº 5 (1919) com registros fotográficos ilustrando o primeiro artigo de Sobrino em Buhígas sobre os petróglifos galegos. Tanto o texto, quanto as composições gráficas e as fotografias são de sua autoria. ....	121
Figura 59 – Páginas da revista <i>Ultreya</i> nº 6 (1919) com série de fotografias e de composições gráficas realizadas por Sobrino Buhígas. ....	122
Figura 60 - Páginas da revista <i>Ultreya</i> nº 7 (1919) com fotografias de Sobrino Buhígas. ....	123
Figura 61 - Reprodução dos petróglifos do <i>Outeiro do Galiñeiro</i> (Cuntis), realizado por Sobrino Buhígas em 1917. ....	124
Figura 62 - Sobrino Buhígas (ao centro) com seus alunos em excursão de estudos no ano 1923. ....	125
Figura 63 – Página da <i>Jornal de Notícias</i> com fotografias dos conferencistas do dia 5 de abril de 1935. ....	127
Figura 64 - Túmulo da família Sobrino no cemitério de San Mauro, em Pontevedra. ....	128
Figura 65 – Vitrine com objetos de Sobrino Buhígas em exposição no PAAR. ....	129
Figura 66 - Pastas-arquivos onde se conservam provas fotográficas de petróglifos segundo o concelho onde estão situados. ....	135
Figura 67 - As fotografias históricas são conservadas em invólucros apropriados à conservação. ....	136
Figura 68 - Assinatura de Ramón Sobrino Buhígas. ....	137
Figura 69 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos da <i>Pena da Carballeira do Pombal</i> . ....	139
Figura 70 – Imagem invertida dos petróglifos da <i>Carballeira do Pombal</i> publicada no <i>Corpus</i> . ....	139

Figura 71 – Registro fotográfico de molde realizado por Sobrino Buhígas a partir dos petróglifos da <i>Carballeira do Pombal</i> .	140
Figura 72 – Fotografia do petróglifo da <i>Laxe do Pombal</i> publicada no <i>Corpus</i> .	141
Figura 73 - Prova fotográfica histórica do petróglifo da <i>Laxe do Pombal</i> realizada por Sobrino Buhígas em 1917.	141
Figura 74 - Fotografia dos petróglifos do <i>Outeiro dos Cogoludos</i> publicada no <i>Corpus</i> .	142
Figura 75 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos <i>Outeiro dos Cogoludos</i> realizada por Sobrino Buhígas em 1917.	142
Figura 76 – Reprodução de desenho realizado por Sobrino Buhígas em 1916.	145
Figura 77 - Desenhos realizado por Enrique Campo das gravuras rupestres da <i>Eira dos Mouros</i> .	145
Figura 78 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos <i>Laxe da Portela da Crus</i> , realizada por Sobrino Buhígas em 1917.	146
Figura 79 – Esta fotografia realizada por Sobrino Buhígas em 1919 dos petróglifos da <i>Laxe das Rodas</i> foi ampliada em formato de cartão postal ( <i>post card</i> ).	147
Figura 80 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos da <i>Pedra do Lombo da Costa</i> realizada por Sobrino Buhígas (sem data atribuída).	148
Figura 81 - Prova de impressão do <i>Corpus</i> com imagem da gravura rupestre da <i>Pedra do Regato da Raposeira</i> .	149
Figura 82 - Reprodução gráfica da gravura rupestre da <i>Pedra do Regato da Raposeira</i> realizada por Osorio-Taffal, publicada no <i>Corpus</i> .	149
Figura 83 - Lâmina integrante de álbum realizado por Sobrino Buhígas.	152
Figura 84 - Interpretação e composição gráfica sobre os petróglifos da <i>Laxe dos Homes</i> .	152
Figura 85 - Clichê de 1917 mostra um painel de gravura rupestre destruído no <i>Outeiro do Galiñeiro</i> .	153
Figura 86 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos de <i>Os Carballiños</i> realizada por Sobrino Buhígas em 1917.	154
Figura 87 - Registro fotográfico de molde realizado por Sobrino Buhígas a partir do petróglifo da <i>Pedra do Labirinto</i> .	155
Figura 88 – Prova fotográfica da <i>Laxe das Lebres</i> , realizada em 1917 por Ramón Sobrino Buhígas.	158
Figura 89 - Registro fotográfico de molde realizado por Sobrino Buhígas a partir de gravura rupestre na <i>Laxe das Lebres</i> .	159
Figura 90 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos da <i>Laxe das Picadas</i> realizada por Sobrino Buhígas em 1917.	160
Figura 91 – Os petróglifos da <i>Laxe das Picadas</i> encontram-se integrados à exposição permanente sobre Pré-História do <i>Museo de Pontevedra</i> desde o seu resgate arqueológico em 1976.	161
Figura 92 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos do <i>Penedo de Vilar de Matos</i> , realizada por Sobrino Buhígas. Possivelmente um autorretrato.	163
Figura 93 – Reprodução a partir de um original fotográfico de Ramón Sobrino Buhígas. Figuras zoomorfas gravadas na <i>Pedra das Tenxiñas</i> , hoje desaparecidas ou não localizadas.	165

Figura 94 – Sítio rupestre da <i>Pedra da Boullosa</i> (Campo Lameiro, Pontevedra). À esquerda: fotografia impressa na edição original do <i>Corpus</i> (1935). À direita: reprodução impressa na versão fac-similar publicada no ano 2000.....	168
Figura 95 – Sítio rupestre da <i>Pedra da Boullosa</i> (Campo Lameiro, Pontevedra).....	169
Figura 96 - Petróglifo da <i>Laxe da Casa da Vella</i> (Cerdedo-Cotobade, Pontevedra). Acima: fotografia publicada no <i>Corpus</i> (1935). Abaixo: negativo fotográfico (positivado) apresenta marcas de corte sobre a superfície do vidro. ....	170
Figura 97 – À esquerda: aparelho fotográfico Voigtländer Inos II em exposição no PAAR Campo Lameiro. À direita: exemplar de ilustração deste mesmo equipamento.....	172
Figura 98 - Sombra projetada na rocha delinea equipamento fotográfico utilizado por Sobrino Buhígas durante o registro fotográfico dos petróglifos do <i>Outeiro dos Carballiños</i> .....	174
Figura 99 - Aparelho fotográfico de campo utilizado em 1924 pela fotógrafa americana Matilda Anderson durante viagem à Coruña. ....	175
Figura 100 – Equipamento utilizado durante a documentação fotográfica dos petróglifos da <i>Tomada da Miñota</i> (Poio). A cena destacada dentro do retângulo amarelo corresponde à imagem publicada no <i>Corpus</i> . ....	177
Figura 101 – Nesta fotografia, vê-se um aparato fotográfico e dois chassis para placas de negativo. Ramón Sobrino Buhígas é primeiro à direita. Seria o seu laboratório fotográfico?.....	178
Figura 102 –Sobrino Buhígas junto aos petróglifos do <i>Penedo do Vilar de Matos</i> (Salcedo, Pontevedra) após tratamento desta estação rupestre para o registro fotográfico.....	180
Figura 103 - Registro fotográfico dos petróglifos da <i>Laxe do Cuco</i> (Cerdedo-Cotobade) com elementos posicionados para conferir escala e medida às figuras gravadas. ....	181
Figura 104 - Reprodução gráfica das gravuras rupestres da <i>Laxe do Cuco</i> utilizando uma escala de medida a partir transposto de um registro fotográfico.....	182
Figura 105 - Sobrino Buhígas, <i>in situ</i> , após procedimento monocromático branco para realçar as figuras rupestres gravadas na <i>Pedra da Boullosa</i> (Campo Lameiro, Pontevedra). ....	183
Figura 106 – Aplicação de giz ou <i>Blanco de España</i> nas figuras rupestres gravadas na <i>Pedra da Tomada da Xirona</i> (Samieira). A fração da fotografia enquadrada dentro retângulo amarelo corresponde à imagem publicada no <i>Corpus</i> . ....	184
Figura 107 – Registro fotográfico realizado na <i>Pedra dos Mouros</i> mostra alguns materiais utilizados durante trabalho de campo. ....	185
Figura 108 – Registro fotográfico realizado na <i>Pedra dos Mouros</i> mostra alguns materiais utilizados durante trabalho de campo. ....	186
Figura 109 - Processo de fabricação industrial do <i>negro de fume</i> . ....	188
Figura 110 – Em <i>La musique aux Tuileries</i> (1862), Manet utilizou o pigmento <i>negro de fume</i> para realçar a cor preta do terno e da cartola do personagem central.....	189
Figura 111 - Aplicação de método bicromático na <i>Pedra Grande de Montecelo</i> para obtenção de contraste entre a superfície da rocha e as figuras gravadas. ....	190
Figura 112 – Personagem, à direita, retratado na <i>Laxe das Lebres</i> segura em um bastão particular tanto pela sua forma quanto pelo objeto fixado na extremidade: teria sido um instrumento utilizado para marcar os sulcos com <i>negro de fume</i> ? .....	191
Figura 113 – Registro de Matilda Anderson ao utilizar uma escada para conseguir um vista zenital de escultura funerária durante seu trabalho de documentação fotográfica na Galiza (1924). ....	194

Figura 114 – Nesta fotografia realizada no <i>Outeiro dos Carballiños</i> (Poio, Pontevedra), vê-se a projeção da sombra de uma escada sobre a rocha. ....	195
Figura 115 - Detalhe mostra aparente escada utilizada como recurso fotográfico durante documentação da <i>Laxe do Outeiro do Mato das Cruces</i> (Salcedo, Pontevedra). ....	196
Figura 116 - <i>Pedra Grande de Montecelo</i> (Poio, Pontevedra) fotografada por Sobrino Buhígas a partir de um ângulo <i>plongée</i> . ....	197
Figura 117 - Quadricula traçada sobre a rocha revela um dos procedimentos metodológicos de reprodução gráfica empregado por Sobrino Buhígas. ....	198
Figura 118 - Composição gráfica da estação rupestre do <i>Outeiro dos Carballiños</i> com informações de escala, orientação e contorno na rocha. ....	199
Figura 119 – Grelha e marcações traçadas sobre a prova fotográfica para elaboração de reprodução gráfica com maior precisão. <i>Outeiro do Galiñeiro</i> (Cuntis, Pontevedra), em 1917. ....	201
Figura 120 - Composição gráfica realizada por Sobrino Buhígas provavelmente a partir da metodologia da quadricula empregada sobre a prova fotográfica de 1917. ....	202
Figura 121 - <i>Laxe das Picadas</i> , situado originalmente no concelho de Poio (Pontevedra). ....	203
Figura 122 – Fotografia dos petróglifos da <i>Laxe das Picadas</i> com retoque técnico de Sobrino Buhígas sobre a superfície da prova fotográfica. ....	204
Figura 123 – Fotografias de detalhe mostram retoques técnicos praticados por Sobrino Buhígas sobre a superfície do papel fotográfico. ....	206
Figura 124 - Reprodução fotográfica realizada a partir de uma prova fotográfica impressa por cima retocada manualmente. Petróglifos da <i>Laxe das Picada</i> (Poio). ....	207
Figura 125 - Etapas metodológicas pós-campo desenvolvidas por Sobrino Buhígas para ressaltar as figuras gravadas na rochas: registro <i>in situ</i> – retoque – reprodução fotográfica. ....	208
Figura 126 - Fotografia com retoque sobre os retratados Lorenzo-Ruza e Osorio-Taffal na estação rupestre do <i>Outeiro do Xubiño</i> (Poio, Pontevedra). ....	209
Figura 127 - Cartão postal fotográfico de autoria de Sobrino Buhígas apresenta na parte frontal uma composição gráfica das combinações circulares gravadas em rocha do <i>Outeiro dos Campiños</i> . ....	211
Figura 128 - Cartão postal remetido por Sobrino Buhígas a Hugo Obermaier em 1930. ....	212
Figura 129 – Folha de papel (frente e verso) com traçados ao lápis para aplicação de distintas técnicas de composição gráfica. Gravuras rupestres da <i>Laxe dos Cebros</i> . ....	213
Figura 130 – Composição gráfica obtida a partir de uma matriz desenhada ao lápis. ....	214
Figura 131 - Registro fotográfico da composição gráfica realizada a partir das gravuras rupestres do <i>Penedo de Vilar de Matos</i> (Salcedo, Pontevedra). ....	215
Figura 132 - Detalhe ampliado da imagem anterior. ....	216
Figura 133 - Composição gráfica a partir das gravuras rupestres das Pedras do Coto do Outeiro (Cerdedo-Cotobade, Pontevedra). ....	217
Figura 134 - Molde em da <i>Pedra do Labirinto de Mogor</i> (Marín, Pontevedra). À esquerda, registro fotográfico do molde e, à direita, o molde restaurado. ....	218
Figura 135 - Registros fotográficos dos moldes em gesso realizados a partir das gravuras rupestres da <i>Pedra de Chan de Gándara</i> (Mondariz). ....	219

Figura 136 - Ramón Sobrino Buhías ao lado de molde em gesso, de sua autoria, confeccionado a partir das gravuras rupestres de <i>As Tenxiñas</i> (Pazos de Borbén, Pontevedra).....	220
Figura 137 – Estratigrafia do molde positivo em gesso mostra utilização de arames flexíveis e fibra têxtil no interior a partir das gravuras rupestres de <i>As Tenxiñas</i> .....	221
Figura 138 – Caixa com diapositivos de Sobrino Buhías se lê a indicação de que esta contem "gessos bons para projetar".....	222
Figura 139 – Estrutura com diapositivos, frente e verso, utilizado por Sobrino Buhías para projeção em suas aulas e conferências. Molde em gesso de figuras rupestres gravadas na <i>Pedra Grande de Montecelo</i> (Poio). .....	223
Figura 140 – Edifício onde funcionou o <i>Instituto de Pontevedra</i> (1927-1946), o qual também abrigou o <i>Museo de Prehistoria</i> criado por Sobrino Buhías em 192 (área destacada em amarelo).....	225
Figura 141 - Registro fotográfico do interior do <i>Museo de Prehistoria</i> , criado por iniciativa de Ramón Sobrino Buhías em 1929, dentro do edifício do <i>Instituto de Pontevedra</i> .....	226
Figura 142 – Decalque da <i>Pedra dos Mouros</i> . A zona destacada em amarelo corresponde à área reproduzida em gesso por Sobrino Buhías.....	227
Figura 143 - <i>Museo de Prehistoria</i> criado por Ramón Sobrino Buhías dentro das instalações do <i>Instituto de Pontevedra</i> no ano 1929. ....	228
Figura 144 – Caixa de placas fotográficas negativas.....	229
Figura 145 – Mural expositivo central do <i>Museo de Prehistoria</i> com quarenta reproduções em gesso de gravuras rupestres pontevedresas.....	230



## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Percentual de documentos gráficos constantes no <i>Corpus</i> de acordo com o concelho onde se localizam os petróglifos registrados.....	100
Gráfico 2 – Quantidade de documentos gráficos constantes no <i>Corpus</i> de acordo com o concelho onde se localizam os petróglifos registrados.....	101
Gráfico 3 - Formato dos negativos fotográficos utilizados como matriz de impressão do CPG.....	174
Gráfico 4 – Percentual de estações rupestres realçadas com pigmentos branco e com pigmentos negros previamente ao registro fotográfico de Sobrino Buhígas. ....	193
Gráfico 5 - Relação de estações rupestres, de acordo com suas localizações no concelhos de Pontevedra, que receberam tratamento cromático em seus gravados rupestres. ....	193

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Cronologia geral da vida de Ramón Sobrino Buhigas.....	131
Tabela 2 – Relação das fotografias dos petróglifos de Campo Lameiro registrados por Ramón Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do <i>Museo de Pontevedra</i> .....	138
Tabela 3 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Cerdedo-Cotobade documentados por Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.....	143
Tabela 4 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Cuntis documentados por Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.....	150
Tabela 5 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Marín documentados por Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.....	154
Tabela 6 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Poio documentados por Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.....	156
Tabela 7 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Salcedo documentados por Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.....	162
Tabela 8 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Pazos de Borbén documentados por Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.....	164
Tabela 9 – Relação de formatos dos negativos em vidro e em película utilizados como matrizes de impressão do <i>Corpus Petroglyphorum Gallaeciae</i> (1935). As linhas em cor azul correspondem aos formatos compatíveis com a câmara Voigtländer Inos II.....	173

## ABREVIATURAS E ACRÔNIMOS

A.G.N.S.	Ángel Núñez Sobrino
BNF	Bibliothèque nationale de France
BRSEHN	Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural
Cm	Centímetro
CPG	Corpus Petroglyphorum Gallaeciae
Ed.	Editora
Fig.	Figura
HDR	Habilitation à Diriger des Recherches
Lâm.	Lâmina
MNHN	Muséum national d'Histoire naturelle
PAAR	Parque Arqueolóxico da Arte Rupestre de Campo Lameiro
Q.E.P.D.	que en paz descanse
R.S.B.	Ramón Sobrino Buhígas
SEG	Seminário de Estudos Galego
S/n	Sem numeração
T.	Tomo
USC	Universidade de Santiago de Compostela
Vol.	Volume

## INTRODUÇÃO

Etimologicamente oriunda do grego, a palavra *arqueologia* é composta pelos termos *archaia* ("coisas antigas") e *logos* ("discurso, explicação"), significando, portanto, um discurso sobre as coisas antigas. Foi Platão quem nos forneceu, pela primeira vez, o significado do termo em seu diálogo socrático *Hípias Maior*, no qual o sofista Hípias explana à Sócrates sobre a sua especialidade, a *archaiologia* (Jockey, 1990). Embora o termo empregado por Platão não se aplique à disciplina tal como a concebemos hoje, a palavra citada no diálogo socrático já relacionava o objeto arqueológico com a busca pelas origens e com aquilo que nos precede no tempo:

Adoram ouvir a respeito das genealogias dos heróis e dos seres humanos, Sócrates, e sobre a fundação de cidades das épocas antigas e, em resumo, sobre a antiguidade em geral (archaiologia) Platão, *Hípias Maior* (285e).

Oriunda do latim, a palavra *imagem* encontra sua origem no termo *imago*, o qual expressava etimologicamente a ideia da aparência visível de um objeto imitado pelo desenho, pintura ou escultura. Posteriormente, com o advento da fotografia no século XIX, o termo passou a associar-se à reprodução de objetos por meio desta nova técnica, daí os termos imagem fotográfica, negativo fotográfico etc.

De acordo com Philippe Jockey (1990), arqueólogo e historiador da arte francês, tanto um objeto arqueológico quanto um sítio arqueológico podem ser reproduzidos por meio da imagem, neste sentido, através de documentos gráficos como mapas, planos, desenhos e fotografias. Embora os três primeiros gozem de um longo passado, foi a fotografia que revolucionou as formas de ilustração arqueológica.

Neste sentido, a proposta desta investigação será promover uma intersecção entre a arqueologia e a fotografia, em que o escopo do estudo é definido pela imagem fotográfica de cunho arqueológico. A esta abordagem denominaremos *arqueologia da imagem*.

Por se tratar de uma investigação aplicada à arqueologia pré-histórica<sup>1</sup> e arte rupestre, o nosso objeto arqueológico é constituído pela documentação fotográfica realizada por Ramón Sobrino Buhigas sobre as gravuras rupestres da Galiza durante o primeiro terço do

---

<sup>1</sup> O adjetivo *pré-histórico* foi utilizado pela primeira vez em 1833 por Paul Tournal, fundador da *Commission Archéologique et Littéraire de Narbonne* neste mesmo ano, na França. Porém o uso do vocábulo foi oficializado em 1867 na ocasião do *Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistorique*, realizado em Paris, organização que deu origem à *Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques* (1931).

século XX. O trabalho de documentação gráfica realizado durante quase duas décadas por este naturalista espanhol foi reunido e organizado no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, obra publicada em Madrid no ano 1935.

O *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* é, essencialmente, um compêndio gráfico constituído por 189 imagens entre registros fotográficos realizados *in situ*, desenhos, composições gráficas e reprodução de moldes de gesso das gravuras rupestres galaicas. A obra também inclui um estudo introdutório realizado pelo autor e compilação de uma extensa bibliografia formada por 482 referências. O nosso primeiro contato com o *Corpus* se deu por meio de uma reprodução fotocopiada do livro<sup>2</sup> feita vinte anos atrás, o que comprometia a lisibilidade daquelas emblemáticas fotografias. Caracterizamos as imagens fotográficas de "emblemáticas" devido a diferentes técnicas utilizadas pelo autor no sentido de fazer realçar as figuras rupestres.

A problemática desta investigação surgiu justamente da necessidade de compreender quais metodologias teriam sido utilizadas por Sobrino Buhígas ao longo do seu processo fotográfico: teriam as gravuras rupestres recebido tratamento *in loco* antes do registro fotográfico, de que natureza? Teria havido alguma prática de retoque sobre o suporte fotográfico, de que natureza? Com o objetivo de responder a estas perguntas, fez necessário nosso deslocamento até a cidade espanhola de Pontevedra (Galiza), cidade onde se localiza o *Museo de Pontevedra* para poder ter acesso à edição original do raríssimo *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Também é no território da província de Pontevedra que se localiza a quase totalidade dos petróglifos documentados por Sobrino Buhígas. O manancial de informação fotográfica histórica que tivemos acesso durante nosso trabalho *in loco*, nos permitiu descobrir elementos importantes que fizeram parte das metodologias de trabalho utilizadas por Sobrino Buhígas.

De caráter interdisciplinar entre a arqueologia e a comunicação (ambas áreas de formação acadêmica da autora<sup>3</sup>), nossa investigação pretende contribuir tanto com a *Historiografia da Arqueologia* quanto com a *Historiografia da Fotografia*. Igualmente, por se tratar de uma monografia cujo objeto arqueológico é a imagem fotográfica, optamos por

---

<sup>2</sup> As fotocópias do *Corpus* nos foram gentilmente aportadas pelo investigador George Nash, as quais foram utilizadas como referência para um estudo sobre as gravuras rupestres de Campo Lameiro.

<sup>3</sup> A autora deste trabalho tem título de Bacharel em Comunicação na habilitação Jornalismo pela Universidade de Brasília – UnB (Brasil, 1993). Há mais de vinte e cinco anos, atua como repórter fotográfica e como *designer* gráfica de publicações editoriais.

não economizar espaço nas páginas desta dissertação, mas por compartilhar com o leitor, através de abundantes imagens e suas generosas dimensões, a riqueza das informações sobre arte rupestre pré-histórica europeia gravadas nas imagens fotográficas de Ramón Sobrino Buhígas.

A Galiza é uma comunidade autônoma espanhola caracterizada, entre outros aspetos, pela sua grande massa florestal<sup>4</sup> e pela sua peculiar manifestação de arte rupestre pré-história: as gravuras rupestres ao ar livre ou os petróglifos, sendo esta última denominação utilizada com mais frequência para se referir ao fenómeno rupestre.

---

<sup>4</sup> Além de ser uma das comunidades autônomas espanholas com a maior área florestal, a Galiza é a terceira com a maior percentagem de floresta em comparação com o território total. Suas terras florestais, equivalentes a dois milhões de hectares, representam mais de dois terços (69%) do território galego (Xunta de Galicia, 2015, p.9).

## 1. AS PRIMEIRAS MENÇÕES SOBRE ARTE RUPESTRE



# 1. As primeiras menções sobre arte rupestre

## 1.1. EM DOCUMENTOS ESCRITOS

As primeiras e mais antigas referências à arte rupestre, seja por documento escrito ou por representação gráfica, parecem constituir uma problemática que, embora reúna algumas respostas, permanece aberta e sujeita a novas contribuições. De acordo com Coimbra (2011), certamente existem documentos que mencionam arte rupestre e que estejam conservados em arquivos, os quais arqueólogos e investigadores ainda desconhecem. Tais documentos são valiosas fontes de informação e, por vezes, constituem o único registro que testemunha a existência de um sítio arqueológico já desaparecido, perdido ou ainda não encontrado.

Na literatura, a primeira evidência histórico-literária sobre arte rupestre que se tem conhecimento remonta o século III a.C., em que o filósofo chinês Han Fei (ca. 280 a.C. – 233 a.C.) testemunhou a presença de grandes pegadas gravadas na rocha em sua obra *Han Fei Zi* ("Mestre Han Fei")<sup>5</sup> (Pearson, 2002, p. 43; Liao, 1939 *apud* Zhang, 2014, p. 85). Ainda na China, cerca de setecentos anos mais tarde, no século V, o geógrafo chinês Li Daoyuan, em seu livro *Shui Jing Zhu* (*Notes on the System of Rivers*), fez menção a sítios de arte rupestre cobrindo metade da área da China (Bahn, 1998), alguns dos quais ele relatou ter visto e outros dos quais ouvira falar (Chen Zhao Fu, 2001, p.762). Alguns dos sítios de arte rupestre citados pelo geógrafo situam-se, hoje, nos territórios da Índia e do Paquistão. Em seu livro, Li Daoyuan também descreveu técnicas (de pintura e gravura) e figuras, tais como tigres, cavalos, além de divindades, máscaras e marcas de pés e cascos (*hoof prints*) (Bahn, 1998, p.38).

Na Europa, as primeiras referências à arte rupestre constam em documentos medievais. Trata-se de duas actas do cartulário do bispado de Elne, na França, uma datada

---

<sup>5</sup> Na China antiga, Han Fei foi o maior dos filósofos legalistas, doutrina concebida como mecanismo para estabelecer ordem e alcançar estabilidade política. Estudiosos interpretam sua obra como tendo sido dirigida ao seu primo, o rei Han, durante o Período dos Reinos Combatente. Quando seus conselhos dirigidos ao primo não foram mais ouvidos, Han Fei os escreveu. Discípulo do pensamento confucionista, o qual defendia o ideal de governo através da virtude, Han Fei foi escritor notável. Embora admirado pelas suas ideias, o filósofo acabou sofrendo difamação, foi acusado e sentenciado à prisão, onde acabou por cometer suicídio bebendo veneno. Toda sua obra foi reunida em uma coleção de 55 capítulos no livro *Han Fei Zi* (Philpapers; New World Encyclopedia).



de 942 e outra de 1025, que citam existir, em um local denominado *Petra Scripta* na *commune* de Caixàs (Roussillon), uma rocha gravada, onde figura uma cena de caça ao veado<sup>6</sup>. As marcas gravadas nas rochas seriam um procedimento usual na Idade Média para materializar limites territoriais de forma inconfundível sobre blocos de irremovíveis e assim evitar qualquer disputa futura (Campmajó, 2005, p. 220 *apud* Abelanet, 1976, p.161, 200):

Paul Bahn (1998, p. 3-4) menciona uma referência à arte rupestre escrita em 1458, quando o Papa Calixtus III Borja proibiu cerimônias onde se praticavam cultos em uma caverna na qual figurava a representação de um cavalo, em Valencia, Espanha (Paul Bahn, 1998, p.3-4). A condenação deste tipo de rito (herético, segundo ótica da igreja católica) também ilustra determinadas crenças associadas a imagens pré-históricas. Dois anos depois, em 1460, o viajante francês Pierre de Monfort escreveu uma carta a sua esposa relatando ter visto uma série de figuras demoníacas no *Vallée des Merveilles*, nos Alpes franceses. Em seu testemunho, escreveu o viajante: “*c'estait lieu infernal avecques figures de diables et mille démons partout taillez en rochers*”<sup>7</sup>! (Bahn, 1998).

Na América do Sul, também há relatos escritos mencionando arte rupestre. A documentação foi realizada pelos missionários jesuítas portugueses e espanhóis ao longo dos séculos XVI e XVII. Em carta de 1549, o padre Manuel da Nóbrega relata ter visto *pisadas mui sinaladas* em uma rocha (Coimbra, 2011, p. 349). As pegadas foram testemunhadas pelo jesuíta português após sua chegada na região nordeste do Brasil, hoje estado da Bahia. No léxico arqueológico, pintura ou gravura rupestre em forma de pé são denominadas *podomorfos*. No Brasil, certos podomorfos estão relacionadas ao mito de São Tomé, discípulo de Jesus. São Tomé, um dos doze de Jesus, é tido como o apóstolo da descrença, pois, somente após tocar nas chagas do seu mestre é que acreditou na sua ressurreição. Como expiação da sua dúvida, Tomé foi enviado à América com a missão de evangelizar os povos que lá habitavam (Fleck, 2010, p. 75). A ideia da presença do santo no Brasil foi evocada para justificar e legitimar a catequização dos indígenas brasileiros. Segundo Fleck (2010, p.67), a evocação da passagem do apóstolo pelas Américas e a

---

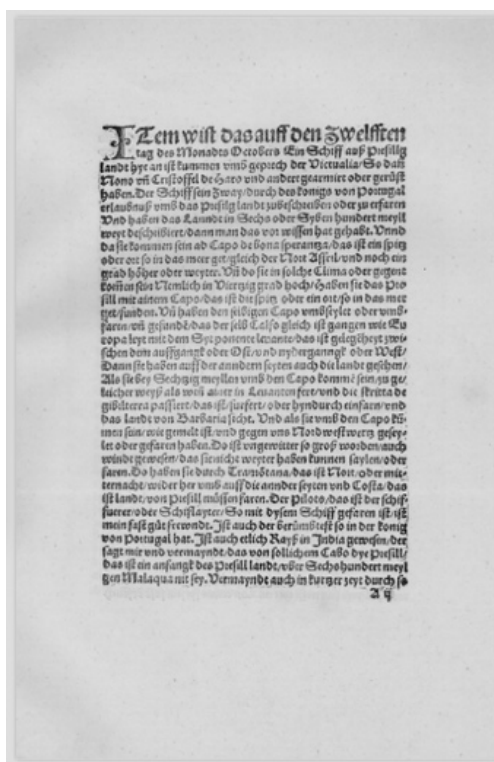
<sup>6</sup> A primeira acta menciona confrontos de alódio em Fontcouverte, enquanto a segunda confrontos de um alódio vizinho ao território de Prunet. O termo alódio (do francês *alleu*) refere-se a uma propriedade adquirida por herança, livre de qualquer obrigação ou pagamentos (Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2020).

<sup>7</sup> "Era um lugar infernal, com algumas figuras demoníacas e mil demônios esculpidos em todos os lugares das rochas."

valorização de seus ensinamentos conferia aos missionários cristãos a crença numa certa predestinação dos jesuítas e uma predisposição dos indígenas ao cristianismo.

Todavia, um outro documento histórico que relata a existência das pegadas de São Tomé no Brasil foi encontrado na *Nova Gazeta Alemã* quase quatro décadas antes do testemunho do padre Nóbrega (Correia, 1992 *apud* Justamand et al., 2017, p. 133). O manuscrito *Newen Zeytung auss Presillg Landt* (Figura 1), escrito por Rodolpho R. Schuller em 1511, foi traduzido do alemão para o português e publicado em versão fac-símile nos *Annales da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro* sob o título *A Nova Gazeta da Terra do Brasil* em 1915. Lê-se na tradução do século XIX (Schuller, 1915, p. 118): "Nessa costa ou terra ha ainda memoria de São Thomé. Quizeram também mostrar aos Portugueses as pegadas no interior do paiz."

Figura 1 - Reprodução da primeira página do manuscrito em alemão que fez menção às "pegadas de São Tomé" no Brasil em 1511.



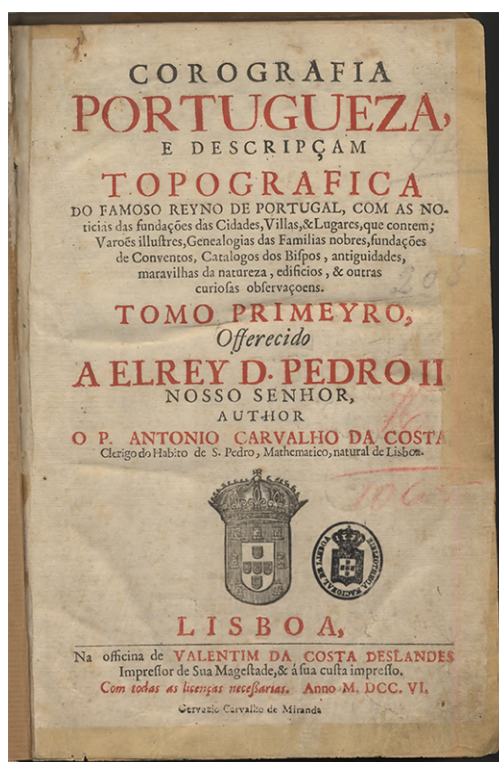
Reprodução.

Na Península Ibérica, a primeira descrição de arte rupestre foi realizada pelo Padre António Carvalho da Costa (1650-1715), em 1706, na obra *Chorografia Portuguesa e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal* (Figura 2). Nela, o autor referencia a estação de arte rupestre do Cachão da Rapa, junto ao rio Douro. Hoje se sabe que suas

pinturas integram a arte rupestre esquemática do Calcolítico/Idade do Bronze (Cardoso, 2015, p.11-12). As pinturas do Cachão da Rapa são descritas pelo padre:

"Junto ao Douro, neste sítio áspero, aonde chamam as Letras, está uma grande laje com certas pinturas de negro e vermelho escuro, quase em forma de xadrez, em dois quadros com certos riscos e sinais mal formados, que de tempo imemorial se conservam neste penhasco, e como não são caracteres formados, não os trazemos estampados: os naturais dizem que estas pinturas se envelhecem umas e se renovam outras, e que guarda esta pedra algum encantamento; porque querendo por vezes algumas pessoas examinar a cova, que se oculta debaixo, foram dentro mal tratadas, sem ver de quem" (Costa, 1706, p. 436)

Figura 2 - Folha de rosto da *Corografia Portuguesa* (1706), de Carvalho Costa, obra que contém referência ao *Cachão da Rapa*.



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Cerca de trinta anos depois, o Cachão da Rapa é novamente objeto de descrição, desta vez, pelo clérigo e historiador D. Jerónimo Contador Argote em *Memorias para a Historia Ecclesiastica do Arcebispado de Braga*, de 1734<sup>8</sup>. Além de ser mais preciso em seu

<sup>8</sup> Apesar da descrição fornecida por Carvalho da Costa (1706) ter pontos em comum com as de Contador de Argote (1734), este último foi mais preciso quanto à caracterização do suporte rochoso (o qual tinha a face não pintada coberta por musgos) e às informações de dimensões da laje.

documento escrito, Contador Argote acrescentou à sua obra uma ilustração que é considerada a mais antiga publicação de desenho de arte rupestre na Europa que temos conhecimento até os dias atuais (Coimbra, 2011). Embora a menção feita pelo clérigo Contador de Argote seja a mais antiga referência publicada em livro, a mais antiga representação gráfica é uma aquarela realizada no século anterior, em 1627, assunto que abordaremos no ponto seguinte.

## 1.2. EM DESENHO

No que se refere às representações gráficas de arte rupestre, uma das mais antigas conhecidas até os dias atuais foi realizada no Brasil pelas mãos do português Ambrósio Fernandes Brandão em 1618 (Coimbra, 2011) ao relatar as incursões do capitão Feliciano Coelho de Carvalho no Brasil pelo nordeste brasileiro duas décadas antes, em 1598. Brandão (ca 1555 – ca 1618) foi um cristão-novo<sup>9</sup> que viajou ao Brasil na década de 1580, se estabeleceu em Pernambuco e depois na Paraíba, onde escreveu (e ilustrou) o manuscrito *Diálogo das Grandezas do Brasil* (1618)<sup>10</sup>. Dividida em seis diálogos ou capítulos (cada capítulo decorre no espaço de tempo de um dia), a obra é baseada no diálogo entre dois interlocutores: de um lado, Bradônio, colono português já estabelecido no Brasil há décadas e defensor das riquezas do país; de outro lado, Alviano, português recém-chegado, duvidoso e incerto das grandezas daquele país. Assim, Alviano pergunta e Bradônio responde a seus inquéritos sobre paisagem, clima, fertilidade dos campos, fauna e flora (Mordoch, 2015).

Para a nossa investigação é o primeiro capítulo dos *Diálogos* que nos interessa, pois, além de descrever em detalhes um grande número de figuras, também contem as representações de arte rupestre mais antigas que conhecemos até os dias atuais. O desenho de Brandão (1618) ilustra a narrativa de Bradônio ao descrever uma "*novidade e estranheza*"

---

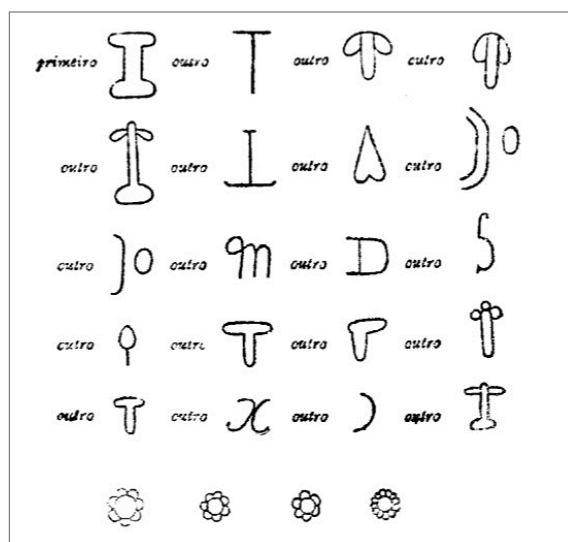
<sup>9</sup> Cristão-novo é uma denominação atribuída a descendentes de judeus portugueses que foram obrigados a se converterem ao catolicismo no ano 1497 por ordem de rei Manuel I. Especula-se que Brandão tenha empreendido viagem ao Brasil por conta da perseguição por parte do Santo Ofício da Inquisição em Portugal contra aqueles que ainda praticavam, secretamente, rituais judaicos. Por oferecer oportunidades econômicas e gozar de certa liberdade religiosa, o Brasil acabou por receber diversas ondas de imigrantes cristãos-novos naquela década (Mordoch, 2015, p. 88-89).

<sup>10</sup> Os *Diálogo das Grandezas do Brasil* circularam como manuscrito até o século XIX, quando começaram a ser publicados em jornais e revistas brasileiras. Até os dias atuais, conhecemos dois apógrafos da obra, um deles está conservado em Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal e outro na Holanda, Biblioteca Universitária de Leiden (Ibid. 2015, p. 90).

que lhe havia causado espanto (Figura 3). Tal informação lhe havia sido dada, em 1598, pelo capitão-mor Feliciano Coelho de Carvalho<sup>11</sup>, quando este e seus soldados haviam se deparado, em um poço de água formado ao longo do rio Arasoagipe (na ocasião, seco pelo calor do verão):

(...) com uma cova, da banda do poente, composta de três pedras que estavam conjuntas umas com outras, capaz de se poderem recolher dentro quinze homens (...) e ali por tôda a redondeza que fazia na face da pedra se achavam umas molduras, que demonstravam, na sua composição, serem feitas artificialmente (Brandão, 1618).

Figura 3 - Representação das gravuras rupestres da Paraíba, região nordeste do Brasil, segundo Ambrósio Brandão, em 1618.



Fonte: Reprodução.

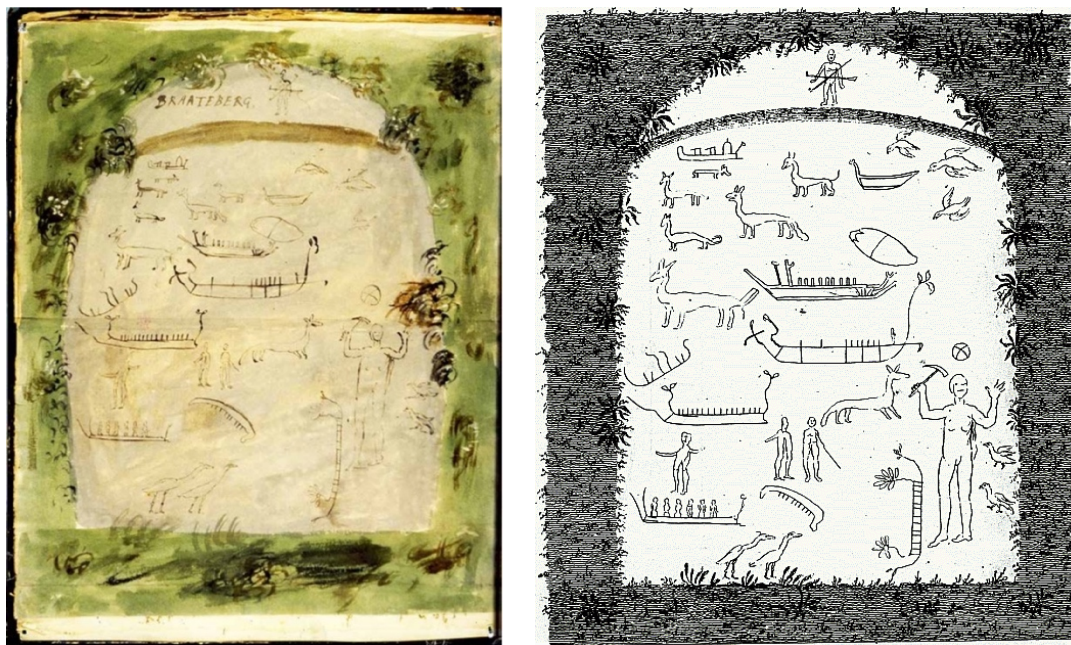
Na Europa, sítios de arte rupestre foram representados, durante os séculos XVII e XVIII, por meio de aquarelas, desenhos a lápis e entalhes em madeira. Os escandinavos foram os pioneiros nesta modalidade de documentação (Coimbra, 2011). Segundo Guastavino (2014) e Bertilsson (2015) a primeira representação conhecida de um painel de arte rupestre é uma aquarela realizada em 1627 pelo professor norueguês Peder Alfssön<sup>12</sup>. Trata-se de uma representação dos petróglifos de Backa, Brastard, Suécia, embelezadas pelo

<sup>11</sup> Carvalho governou a capitania da Paraíba entre 1595-1600 (BRASILHIS). O achado das gravuras rupestres se deu durante de incursão pelo sertão da capitania em 29/12/1598 (BRANDÃO, 1618).

<sup>12</sup> Peder Alfssön (1581-1663) havia sido enviado à Suécia pelo antiquário Ole Worm com a missão de documentar monumentos e outras antiguidades.

uso de cores. Esquecida nos arquivos da coleção do antiquário dinamarquês Ole Worm<sup>13</sup> por cerca de 150 anos, a aquarela de Alfssön foi publicada somente em 1784 pelo historiador e bibliófilo Peter Frederik Suhm (Figura 4).

Figura 4 – À esquerda: aquarela com representação das gravuras rupestres de Backa (Brastad) realizada em 1627 por Peter Alfssöns. À direita: cópia da mesma publicada em 1784.



Fonte: à esquerda, reprodução da aquarela original conservada na Coleção de Manuscritos Arnemagnæan da Universidade de Copenhague; à direita, *Geschichte und Geschichten aus Skandinavien*.

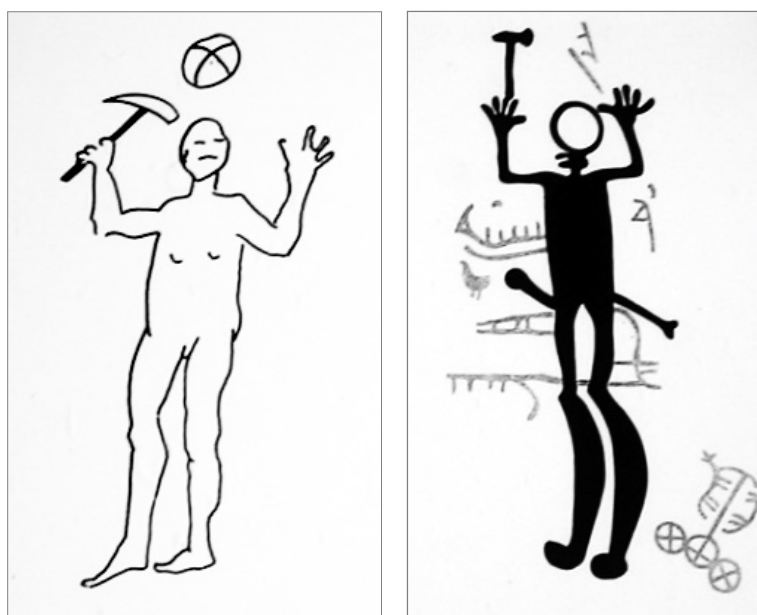
Alfssön declarou ter realizado a aquarela de memória, o que parece explicar algumas divergências entre a imagens da aquarela e as gravuras rupestres. Uma destas diferenças nota-se na morfologia dos animais, que foram redesenhados para conferir-lhes um aspeto identificável. Outra diferença refere-se à modificação do personagem principal – o *Skomakaren* ("O Sapateiro") - que, além de ter os membros inferiores e superiores torneados, teve seus atributos sexuais omitidos (Figura 5). Na gravura rupestre, a ferramenta que o personagem apresenta no prolongamento dos dedos (possivelmente um martelo ou machado), na representação, foi trocada por uma picareta (pico) mantida na mão. No entanto,

<sup>13</sup> Ole Worm (1588-1654) constituiu um dos gabinetes de curiosidade mais célebres da Europa, onde colecionou e catalogou coleções de itens arqueológicos e etnográficos, objetos de história natural (minerais, plantas e animais), textos escritos em runas, manuscritos antigos e criatura míticas. Os itens destas coleções foram detalhadamente descritos na obra *Museu Wormianum*, que também contém mais de uma centena de xilogravuras dos objetos descritos. Segundo o Science History Institute (2020), mais que um catálogo, este trabalho é uma obra acadêmica com referências e citações de outros escritores. Foi publicado postumamente por seu filho em 1655.



as alterações morfológicas realizadas na representação do personagem pareciam estar mais de acordo com a autoria de um professor e pastor, bem como a sociedade da época. Além do mais, o petróglifo se encontra situado nas proximidades de uma igreja (Guastavino, 2014, p. 105-108).

Figura 5 – Representações do petróglifo de Backa, o *Skomakaren* ("O Sapateiro"). À esquerda, representação de Alfssön (1627) e à direita, representação de Lauritz Baltzer (1881). Ambas ilustrações estão expostas em painéis do *Underslös Museum*, Suécia, com finalidade pedagógica de salientar a evolução das percepções.

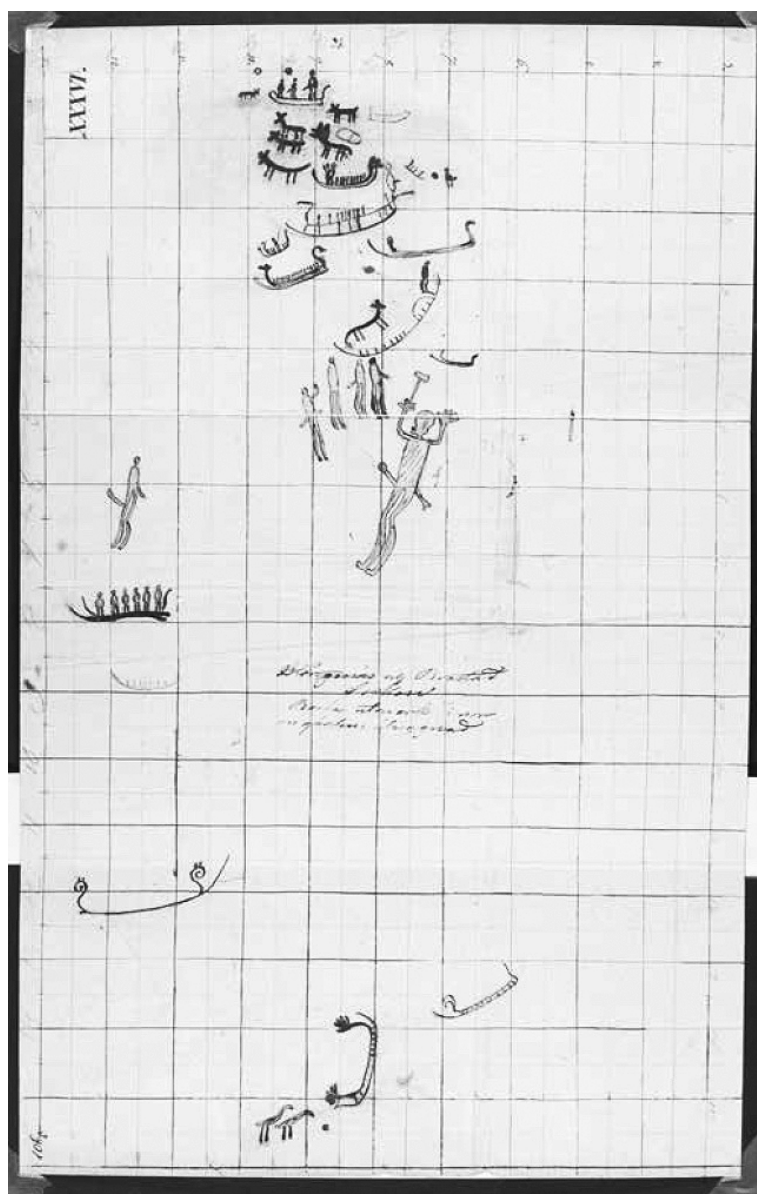


Fonte: Guastavino, 2014, p. 106.

Ainda na Escandinávia, foi o professor Carl Georg Brunius (1792-1869) quem documentou, de forma muito detalhada, um grande número de gravuras rupestres de Tanum, em Bohuslän, Suécia. Deixou um legado de 65 desenhos, fruto de seu trabalho entre 1815 e 1817. Para realizar sua documentação gráfica, Brunius utilizava uma quadrícula (*grid*) com objetivo de reproduzir, com mais fidelidade, as proporções e as dimensões das gravuras rupestres (Figura 6). A documentação original nunca foi publicada e, apenas quinze de suas ilustrações foram impressas um ano antes de sua morte em 1868, na sua obra *Försök till förklaringar öfver hällristningar med femton plasncher*<sup>14</sup> (Toreld, Andersson, 2017, p. 10; Guastavino, 2014, p. 98).

<sup>14</sup> Nesta obra, Brunius descreveu as gravuras rupestres suecas e confirmou sua teoria (enunciada três décadas antes) de que teriam sido realizadas por frotagem (*frottement*) e golpes de ferramentas líticas sobre a rocha. Sua teoria continua válida até os dias atuais (Guastavino, 2014).

Figura 6 - Documentação de Brastad, Suécia, realizada por Brunius, em 1838, utilizando uma quadrícula para reproduzir as gravuras em escala 1:1.



Fonte: Toreld, Andersson, 2017, p. 13. O desenho original está conservado no Antikvarisk-topografiska arkivet (Arquivo Antiquário e Topográfico) em Estocolmo.

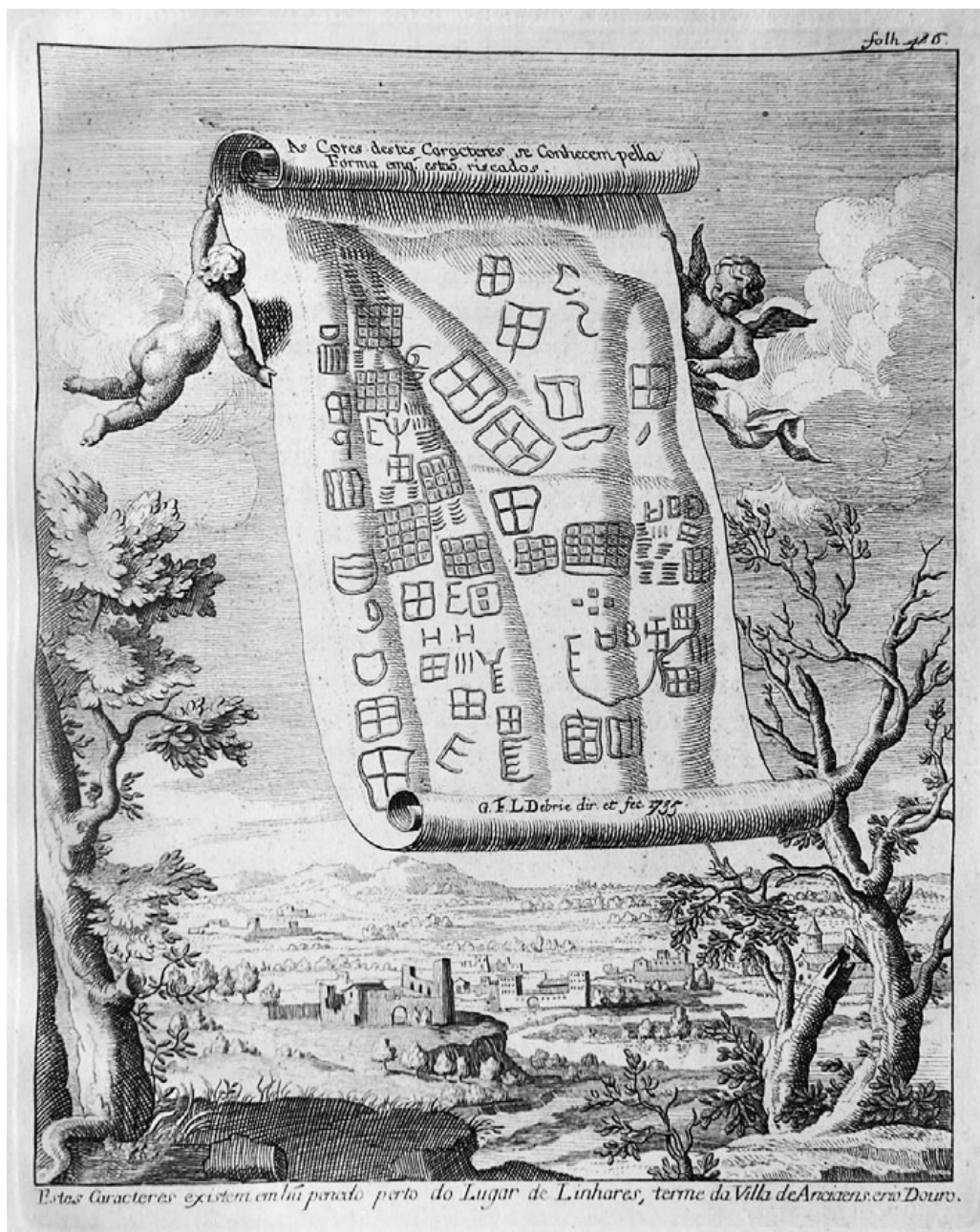
No que se refere à publicação de ilustração de arte rupestre, o exemplo mais antigo que conhecemos até os dias atuais na Europa foi publicado em 1734 em *Memorias para a Historia Ecclesiastica do Arcebispado de Braga*, obra de D. Jerónimo Contador de Argote<sup>15</sup> (Coimbra, 2011). Trata-se da representação da arte rupestre portuguesa do Cachão da Rapa

<sup>15</sup> Contador de Argote foi um dos fundadores da *Academia Real de História Portuguesa*, criada em 1721 por decreto do rei D. João V. A instituição surgiu a partir do interesse crescente pelas históricas locais e, ainda no mesmo ano, foi responsável pela primeira legislação de proteção aos monumentos antigos do reino de Portugal.



(Trás-Os-Montes) impressa a partir de gravura sobre cobre de autoria de Guillaume-François-Laurent Debrie<sup>16</sup> (Rodrigues, 2014). De estilo barroco, a composição da gravura impressa reproduz a arte rupestre do Cachão da Rapa estampada em um rolo de papel sustentado por dois querubins suspensos no ar em uma paisagem em perspetiva (Figura 7).

Figura 7 - Ilustração de 1734 com representação da arte rupestre do Cachão da Rapa, Portugal.



*Reprodução.*

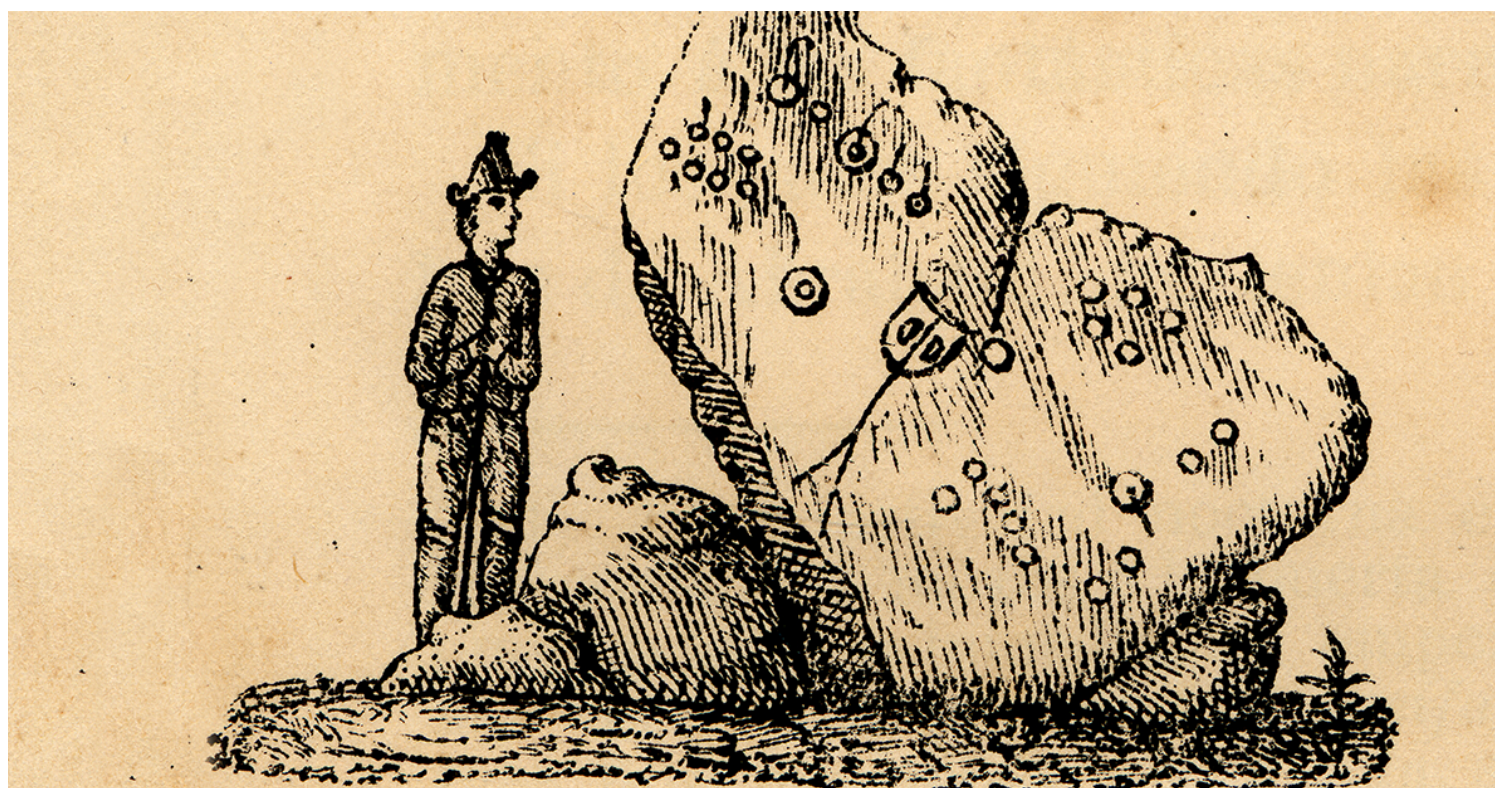
<sup>16</sup> Graveur au burin e ilustrador Debrie (provavelmente de nacionalidade holandesa) trabalhou na Holanda, antes de se estabelecer em Paris e depois em Lisboa (*Bibliothèque nationale de France - BnF*).

No enrolamento superior do rolo há uma legenda indicando ao leitor a interpretar a imagem: *"As cores destes caracteres se conhecem pela forma como estão riscados"*. O enrolamento inferior traz a assinatura do gravador Debrie. A cena está integrada a uma paisagem composta por elementos naturais e arquitetónicos com a seguinte legenda: *"Estes caracteres existem em um penedo perto do lugar de Linhares, termo da Villa de Anciaens e rio Douro"*.

Segundo Rodrigues (2014, p. 2) esta solução compositiva, de reproduzir as pinturas rupestres em um rolo pairando sobre uma paisagem, corresponde a uma tipologia de representação panorâmica que remontava ao Renascimento, na qual rolos ou cartelas suportavam inscrições de identificação do tema ou remetiam, simbolicamente, a elementos que lhe evidenciavam sua importância. Foi muito utilizada para ilustrar cidades ou batalhas de determinado significado histórico ou político. Na gravura publicada em 1734, as pinturas do Cachão do Rapa reproduzidas em um rolo suspenso no ar pretendem afirmar seu estatuto de antiguidade no tempo:

(...) com um valor arqueológico que demonstra a longevidade histórica da vila em cujas proximidades estavam localizadas, a qual antecederia a presença romana e recuaria até ao período pré-diluviano, como era designado pela historiografia do século XVIII (Rodrigues, 2014, p. 2).

## 2. AS PRIMEIRAS REFERÊNCIAS GRÁFICAS SOBRE OS GRAVADOS RUPESTRES NA GALIZA



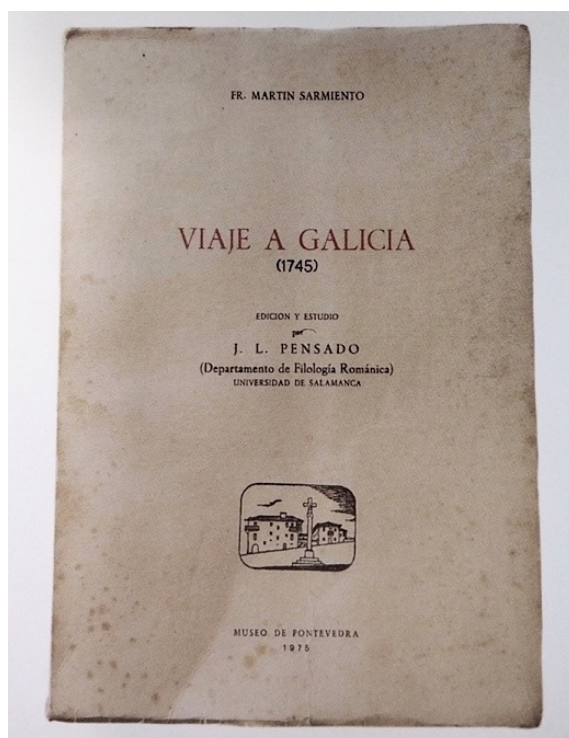


## 2. As primeiras referências gráficas sobre os gravados rupestres na Galiza

### 2.1. SÉCULO XVIII: *VIAGENS A GALICIA DE 1745*, MARTÍN SARMIENTO

Até os dias atuais, a referência mais antiga que se tem notícia sobre os petróglifos galegos é uma menção do padre galego Martín Sarmiento<sup>17</sup> testemunhada durante uma de suas viagens de estudo à Galiza (Santos Estévez, 2007; Seoane-Veiga, 2009). Trata-se de uma breve anotação e um registro gráfico de figuras gravadas em uma rocha conhecida como *Laxe de San Pedro* (ou *Laxe das Avelliñas de Ricoi*). O testemunho de Martín Sarmiento foi publicado postumamente, em 1975 na obra *Viaje a Galicia de 1745* (Figura 8), que reúne uma série de anotações feitas pelo padre durante sua viagem iniciada na primavera de 1745 desde Madrid até Pontevedra, com retorno no final daquele mesmo ano.

Figura 8 - Capa da obra *Viaje a Galicia de 1745* (1975), na qual foi publicada a menção escrita e a ilustração feitas pelo padre galego Martín Sarmiento.



Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra.

<sup>17</sup> Pedro José García de Seraxe (1695-1772) adotou o nome Martín Sarmiento após o seu ingresso na ordem beneditina (Museo de Pontevedra, 2002). Não confundir o padre galego Martín Sarmiento com o arqueólogo português Francisco Martins Sarmento (1833-1899).

Sacerdote erudito, padre beneditino Martín Sarmiento dedicou sua vida ao estudo e realizou diversas viagens para completar suas investigações. Viveu a infância em Pontevedra, de onde partiu para completar sua formação em filosofia e teologia. Passou uma primeira etapa de sua vida em clausura e em silêncio, na qual se dedicou à leitura e à escrita. Após este período, a partir de 1725 começou a viajar com vistas a coletar informações para suas investigações nas matérias de história, geografia, paleografia, linguística, filosofia, direito, histórica natural, entre outras áreas do conhecimento humano.

Martín Sarmiento realizou três viagens à Galiza. A primeira viagem, e única que não deixou diário, partiu de Oviedo (Astúrias) à Pontevedra em 1725, regressando no mesmo ano. A segunda viagem aconteceu em maio de 1745, ocasião que visitou distintas cidades como Ferrol, Santiago e Coruña; levou consigo um caderno<sup>18</sup> onde foi tomando notas dos lugares por onde passou, as distancias, as antiguidades e as coisas notáveis referentes à geografia, à historia natural e à língua galega. Também aproveitou para revisar os arquivos de conventos e mosteiros que encontrou pelo caminho e regressou à Madrid no final daquele mesmo ano. A terceira viagem do padre foi a mais longa. Partiu em 1754 de Madrid rumo à Pontevedra, cidade onde desfrutou de estadia por mais de um ano. Regressou ao ponto de partida somente no ano seguinte.

A menção aos gravados rupestres testemunhados por Martín Sarmiento na *Laxe das Avelliñas de Ricoi* é uma breve nota manuscrita seguida de um esboço das figuras que ele realizou durante a sua segunda viagem à Galiza, em 1745 (Figura 9). O testemunho aconteceu, entre final de novembro e início de dezembro, durante seu percurso de retorno até Madrid. Na altura, o sacerdote se encontrava ainda em Pontevedra, na freguesia de Tenório (Cotabade) onde o rio *Regidoiro* corre entre dois outeiros<sup>19</sup>. Segundo o padre, debaixo do outeiro da *Carvalla* havia umas lajes ou uma laje muito larga e cumprida conhecida por *Laxe das Avelliñas de Ricoi*, a qual lhe chamou a atenção:

Las señalas... son modernas, y se pusieron para distinguir, con la llave de San Pedro, a Thenorio de Bascón. De hecho las 'laxes' sirven de marco. Así, o las otras serían señales de apeos en otros tiempos, o si son letras, no las entiendo. Vi por mi dichos caracteres (Sarmiento, 1745).

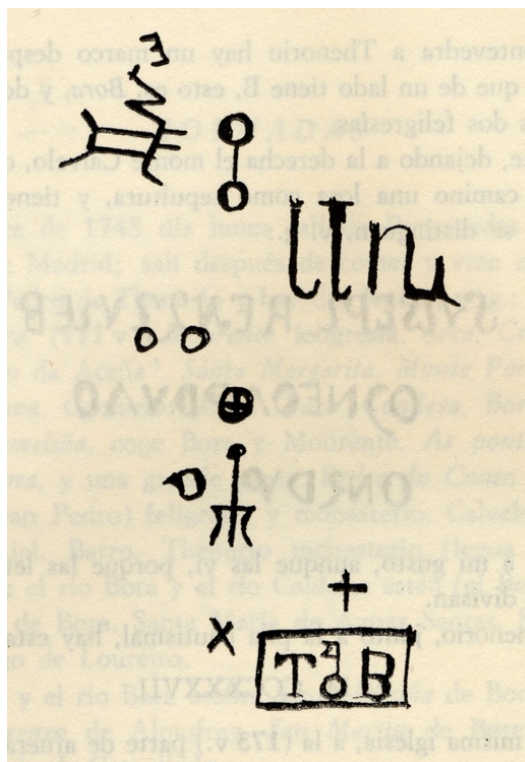
---

<sup>18</sup> Segundo Martínón-Torres (2004, p. 438), após o período de reclusão, Martín Sarmiento se havidado conta de que a vida deveria ser repleta de experiências e que, para aproveitá-las ao máximo, seria aconselhável confiar suas memórias e impressões de viagem escritas em papel.

<sup>19</sup> Outeiro da *Carvalla Cenada* e o outeiro de *Joan de Ricoi*.

A ilustração de Martín Sarmiento também foi publicada na obra *Grabados rupestres de la Provincia de Pontevedra* (García Alén, Peña Santos, 1980, p. 58-89), na qual é identificada como *Pedra das Avelliñas de Ricoi* ou *Laxe das Chaves de San Pedro*.

Figura 9 – Desenho realizado em 1745 pelo padre galego Martín Sarmiento a partir dos gravados rupestres testemunhados em uma laje no concelho de Cotobade (Pontevedra).



*Viaje a Galicia de 1745, p. 156. Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra.*

## 2.2. SÉCULO XIX: *ANTIGÜEDADES DE GALICIA* (1875), BARROS SIVÉLO

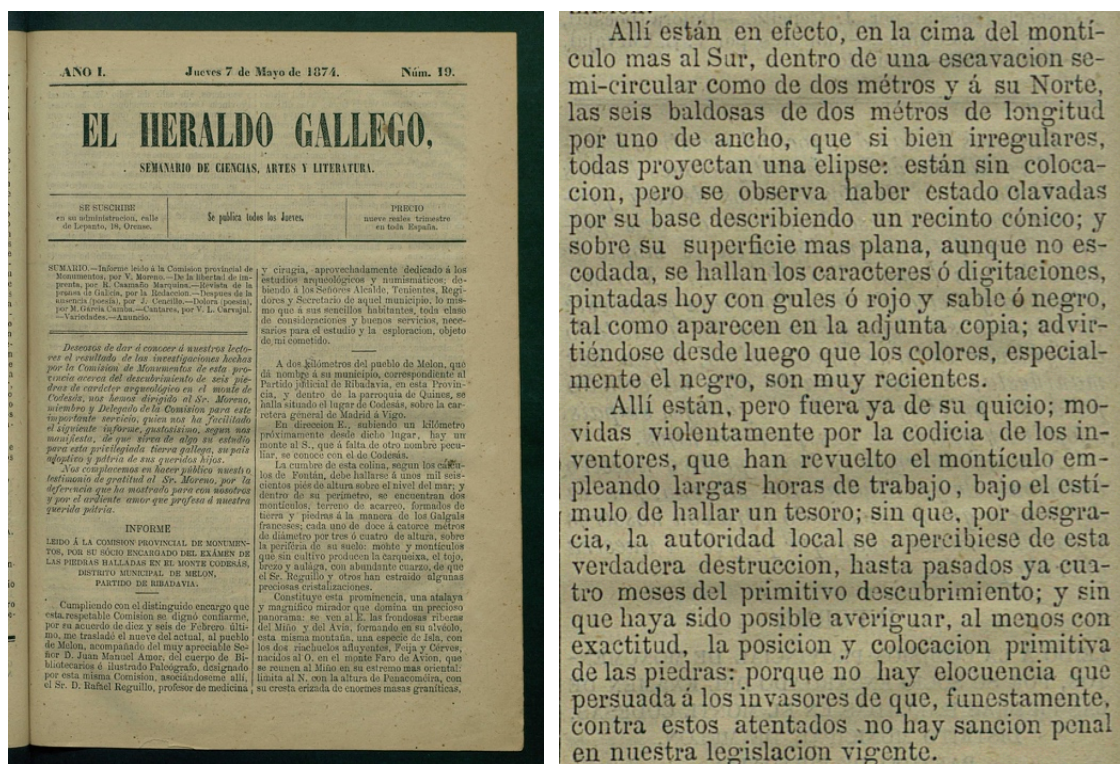
Na segunda metade do século XIX, uma série de publicações e alguns artigos de periódicos<sup>20</sup> fizeram breves referências sobre o tema dos gravados rupestres. Para Santos Estévez, (2007, p.20), a ausência de uma dedicação sistemática sobre este tema no século XIX poderia advir de três motivos: a própria escassez de dados sobre petróglifos; a falta de um desenvolvimento nos estudos arqueológicos galegos naquele momento; e também o fato

<sup>20</sup> Seoane-Veiga (2009, p.23) destaca os trabalhos sobre a Pré-História que trataram dos petróglifos em um contexto histórico mais amplo: de A. E. Lorenzana (1866), Barros Sivélo (1875), C. Rivera y V.M. Vázquez (1883), Luis de la Riega, F. Fernández y González (1892). Entre os que trataram dos petróglifos como um tema concreto, ela destaca: Martínez Salazar com *La piedra con signos del Monte dos Bicos* (1898) e López de Vicuña com *La piedra con signos del Monte dos Bicos* (1898).

de que investigadores ligados ao tema da Pré-História concentravam seus esforços nos estudos referentes aos castros. Para ilustrar a forma de como eram noticiados os achados arqueológicos ligados ao tema da arte rupestre na segunda metade do século XIX, reproduzimos um trecho de *El Heraldo Gallego*, um periódico semanal que tratava de assuntos ligados às ciências, às artes e à literatura (Figura 10).

A notícia, publicada na primeira página do semanário, dava conta do resultado das investigações realizadas pela *Comisión de Monumentos* de Orense sobre a descoberta de seis *pedras de interesse arqueológico* naquela província. O descobrimento ocorreu no monte Codesás, localidade situada dentro das terras do Monastério de Melon (província de Ourense, limite com a de Pontevedra), local onde se conheciam algumas ruínas, sepulcros e vestígios arqueológicos.

Figura 10 – Artigo publicado em semanário de 1874 informando sobre descoberta de *pedras com desenhos* e alertando sobre a falta de legislação para proteger, aquilo que designamos nos dias atuais como patrimônio arqueológico.



*El Heraldo Gallego, Semanario de Ciencias, Artes y Literatura (1874).  
Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra.*

O estudo noticiado no periódico relatava a existência de seis lajes (*baldosas*) que apresentavam desenhos em sua superfície mais plana. Para efeitos desta investigação sobre registros gráficos dos petróglifos galegos, destacamos o seguinte trecho:

"y sobre su superficie mas plana, aunque no escodada, se hallan los caracteres ó digitaciones, pintadas hoy con gules ó rojo y sable ó negro, tal como aparecen en la adjunta copia; advirtiéndose desde luego que los colores, especialmente el negro, son muy recientes. (...) pero que no han podido fotografiarse ni calcarse, porque sus delineamientos y resaltos son débiles y no se prestan al calco, ni seria dable trasladarlos con éxito al clisé". (Venancio Moreno, 28/04/1874, p.146-147).

No que se refere às publicações da segunda metade do século XIX, a obra *Antigüedades de Galicia* (1875) de Ramon Barros Sivélo, foi uma das que aportou representações gráficas emblemáticas sobre aos gravados rupestres galegos. Nesta publicação, o capítulo intitulado *Monumentos Célticos*<sup>21</sup> é complementado por lâminas de ilustração. Entres estas lâminas, encontra-se aquela que recebe o título de *Galicia Céltica* (Figura 11), a qual contém seis representações gráficas de monumentos megalíticos - dolmens e menhires - situados em Coruña e em Ourense<sup>22</sup>. Dois destes megálitos, apresentam gravados rupestres.

Ao postular sobre origens e finalidades dos *menhires*, Barros Sivélo relaciona certos exemplares à demarcação de território<sup>23</sup>, enquanto outros exemplares estariam conectados a cultos rituais ou associados a um calendário astronômico. As duas representações gráficas presentes na lâmina de ilustração mostram gravados rupestres em rochas que poderiam estar relacionadas, segundo o historiador, às finalidades de culto e de caráter astronômico. Entre os monumentos megalíticos representados na lâmina *Galicia Céltica*, dois deles apresentam gravados rupestres sobre a superfície da rocha: a *Piedra da Serpenta* e o *Menhir escrito de Ginzo*, ambos situados nas terras galegas da província de Orense. Na esteira do Celtismo do século XIX, Barros Sivélo associa a *Piedra da Serpenta* (Figura 12) a cultos ritualísticos regidos por druidas, nos quais a serpente *com mais de três metros de altura em rústico traço* simbolizaria uma deidade mitológica de uma teogonia primitiva (Barros Sivélo, 1875, p. 73).

---

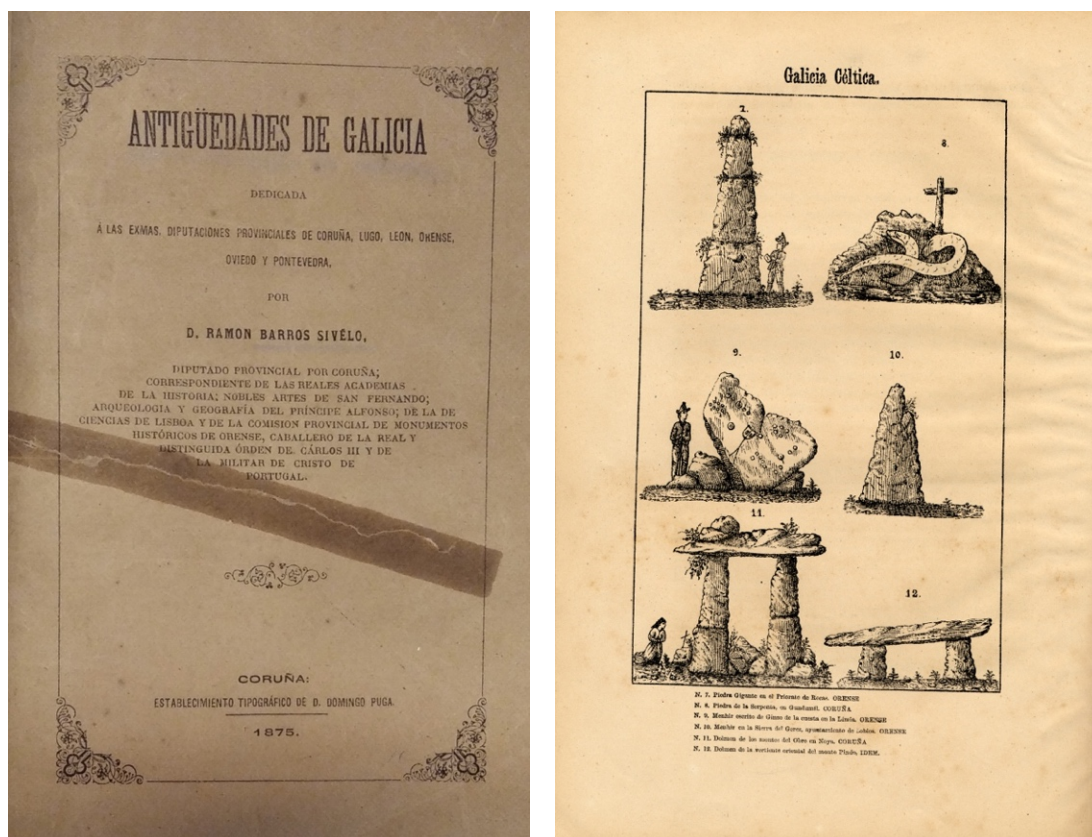
<sup>21</sup> Na época, monumentos e objetos arqueológicos anteriores à presença dos romanos em terras galegas eram atribuídos a uma origem Celta.

<sup>22</sup> Monumentos situados em Orense: *Piedra gigante do Priorato de Rocas*, menhir escrito de Ginzo (Limia) e menhir da *Sierra del Gerez* (Lobios). Monumentos situados em La Coruña: *Piedra de la Serpenta* (Gundumil), dolmen dos *Montes de Obre* (Noya) e dolmen em *Monte Pindo*.

<sup>23</sup> "*Consideramos como menhirs de demarcación Penafaladora, Fecha, monte de las Motas, Rodicio y outras localidades, siendo entre estos los mas notables los de la sierrra del Gerez y Marela...*" (Barros Sivélo, 1875, p. 74)

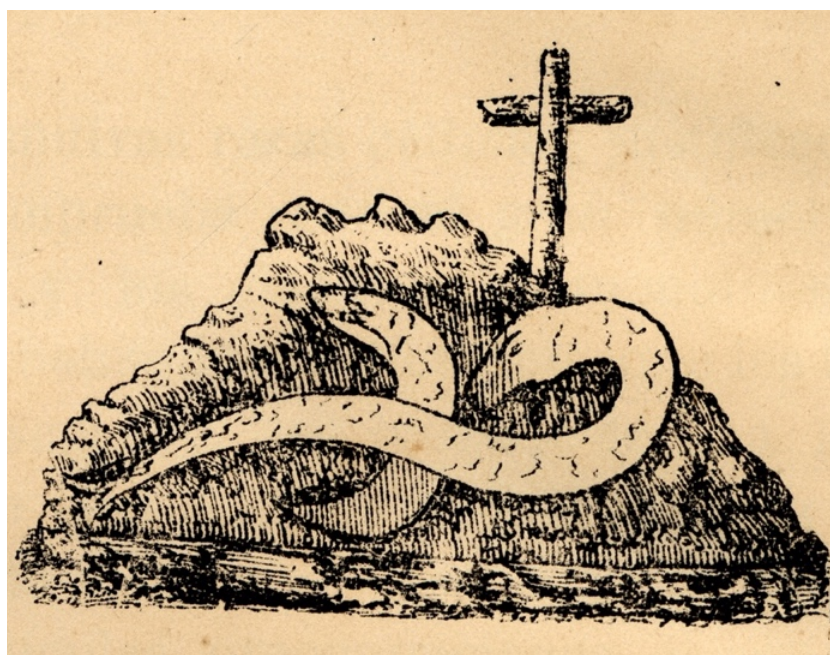


Figura 11 – Obra *Antigüedades de Galicia* (1875) de Ramon Barros Sivélo: à esquerda, capa da publicação e, à direita, a lâmina de ilustrações *Galicia Céltica*.



*Antigüedades de Galicia* (1875). Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra.

Figura 12 – *Piedra da Serpenta*: representação gráfica constante na lâmina *Galicia Céltica* (1875).

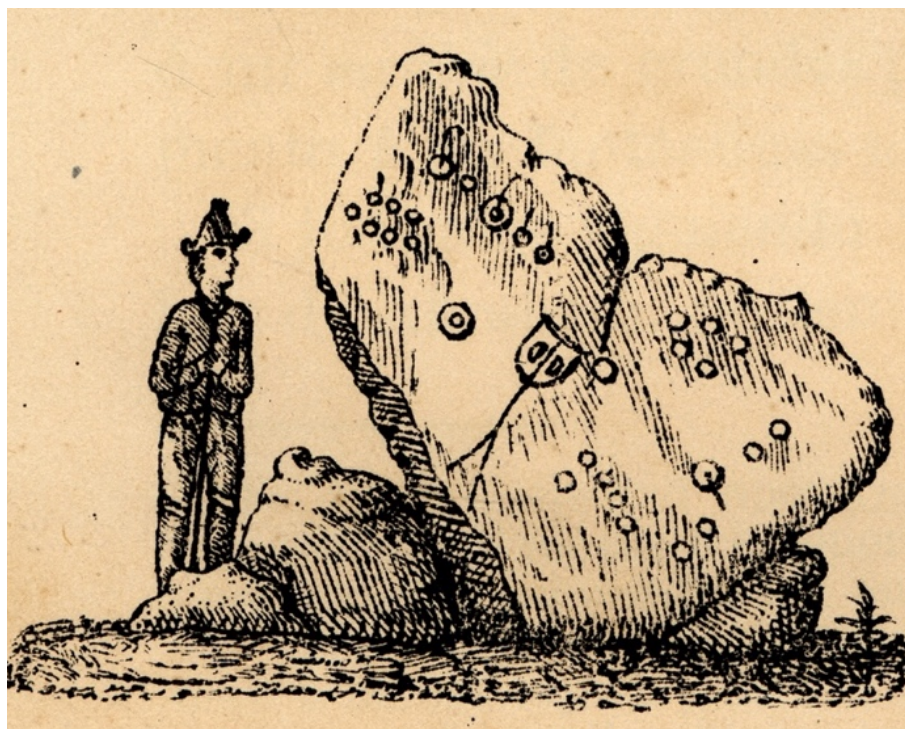


*Antigüedades de Galicia* (1875), lâmina II, ilustração nº 8.  
Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra.

A outra representação de gravados rupestres que faz parte da mesma lâmina de ilustração refere-se ao *Menhir escrito de Ginzo* (Figura 13). Pelo caráter hermético das figuras gravadas na superfície da rocha, o historiador Barros Sivélo postula uma finalidade astronómica para os signos, seja para fins de ajuste de calendário ou adivinhação a partir do movimento dos astros:

"Será una página elocuente, transmitida en el gran libro de granito, y referente al encargo especial del sacerdote druida en la adivinación de lo futuro por el curso de los astros ó arreglo del calendario (...) La combinación de signos astronómicos, grabados en una de las facetas, cuya penetración, se oculta á nuestra escasa inteligencia, debe pertenecer á esos grandes misterios del rito druidico. (...) referente ao encargo especial do sacerdote druida na adivinhação do futuro a partir do curso dos astros ó el arreglo do calendário". (Barros Sivélo, 1875, p. 74)

Figura 13 - *Menhir escrito de Ginzo*: representação gráfica constante na lâmina *Galicia Céltica* (1875).



*Antigüedades de Galicia* (1875), lâmina II, ilustração nº 9.  
Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra

### 2.3. O PRIMEIRO REGISTRO FOTOGRÁFICO CONHECIDO E PUBLICADO SOBRE OS GRAVADOS RUPESTRES DE PONTEVEDRA (DESCOBERTA E CONTRIBUIÇÕES)

O século XIX foi uma época marcada pela busca de identidades nacionais em diferentes países europeus<sup>24</sup>. Neste contexto, também caracterizado pela emergência de um nacionalismo romântico, distintos historiadores galegos passaram a fornecer uma primeira interpretação sobre o fenômeno das *insculturas rupestres*<sup>25</sup>. O principal deles foi o historiador Manuel Murguía, o qual buscava as origens e as raízes da cultura galega em mundo céltico com base em certas fontes clássicas como Estrabão e Plínio (Castro Fernandez, 1982, p. 486; Pereira González, 2004, p. 465). Para Santos Estévez (2007, p. 19-20), que prefere utilizar o termo *regionalismo* ao termo *nacionalismo*, o Celtismo coincidiu com o auge do regionalismo galego, fazendo com que os gravados rupestres galegos fossem testemunha de um passado heroico ligado ao mundo dos castros e do megalitismo<sup>26</sup>. De fato, o culto às pedras foi uma prática entre os celtas que havia sobrevivido em muitos lugares e as pedras eram por eles consideradas símbolo de fortaleza e de resistência (Rolleston, 1911, p.66 *apud* Alberro, 2002 p. 13), consequentemente, associar os gravados rupestres galegos à um mundo Celta parecia fazer sentido.

Neste contexto do século XIX, publicou-se *Historia de Galicia* (1865), uma obra monumental redigida pelo historiador Manuel Murguía<sup>27</sup>. Na biblioteca do *Museo de Pontevedra*, consultamos a primeira edição desta obra com o propósito de verificar se nela havia algum tipo de ilustração gráfica dos gravados rupestres mencionados pelo autor. E sim, havia. A última parte do livro, continha dez lâminas de ilustração com estampas de

---

<sup>24</sup> É importante salientar que a arqueologia do século XIX também foi marcada por sentimentos nacionais e pelas buscas de identidades nacionais em certos países europeus. Na França, por exemplo, buscou-se as origens *galo-romanas* para os franceses por meio de campanhas arqueológicas financiadas por Napoleão III. Na Alemanha, uma arqueologia nacional foi engendrada e considerava a arqueologia proto-histórica como a ciência das origens germânicas. Neste sentido, a arqueologia do final do século XIX, acabou se tornando um elemento de concorrência entre as nações, uma vez que utilizava as prestigiosas descobertas arqueológicas, para ilustrar a excelência de um país sobre o outro ou mesmo reivindicar um território com base no passado remoto (Schnapp, 2002, p. 25-26).

<sup>25</sup> Manuel Murguía inclui entre os mais importantes monumentos célticos: mamoads (antas), castros, dolmens, altares naturais, pedras vacilantes, menires, círculos druidicos, etc.

<sup>26</sup> Santos Estévez argumenta que o regionalismo buscava enaltecer certos valores subjetivos e afetivos como as tradições e a paisagem, enquanto o nacionalismo perseguia conquistas políticas.

<sup>27</sup> Manuel Antonio Martínez Murguía (1833-1923).



monumentos e de paisagens<sup>28</sup>, porém nenhuma fotografia impressa. Em termos editoriais, numerosas publicações da época chegavam até os leitores na forma de fascículos que iam sendo adquiridos gradualmente, à medida que eram publicados e disponibilizados nas casas de distribuição. Também era comum que estes fascículos estivessem acompanhados por lâminas ilustradas, entregues em cortesia ao leitor como um *regalo* da parte do editor. Funcionava então como uma coleção que, ao ao final, o leitor reunia os artigos de texto e as lâminas ilustradas adquiridas e os encadernavam em tomos, como mostra uma instrução no próprio exemplar de *Historia de Galicia*, de Manuel Murguía (Figura 14).

Figura 14 – Tabela com instrução para leitor posicionar as lâminas de ilustração entre as páginas de texto (publicada imediatamente após o índice do livro).

TABLA PARA LA COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS			
Lámina I	página	561	
» II	id.	566	
» III	id.	586	
» IV	id.	594	
» V y VI	id.	595	
» VII	id.	622	
» VIII	id.	626	

*Historia de Galicia, tomo I da 2ª edição, impressa em 1901.  
Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra*

Embora, não houvesse fotografia impressa na edição de 1865, uma nota publicada ao final do primeiro tomo do livro constituiu uma pista importante para esta investigação. Intitulada *Al público*, a nota fornece a informação de que as lâminas de ilustração que iriam constituir a sequência daquele tomo seriam elaboradas, em sua integralidade, a partir de registros fotográficos:

<sup>28</sup> As estampas, conforme procedimento tipográfico da época, foram impressas em um papel de maior gramatura com vistas à obtenção de melhor qualidade visual das imagens. No primeiro tomo de *Historia de Galicia* (1865) há dez estampas: fachadas da catedral de Mondoñedo, da catedral de Lugo, da igreja de San Martin em Santiago, do monastério de Beneditinos de Samos e da torre do relógio da catedral de Santiago. Uma estampa mostra trajes dos aldeões de Mondoñedo e de Monforte no final do século XVIII. Nas estampas restantes estão vistas do Ferrol, do castelo de Monforte de Lemos, do rio Minho em sua passagem por Lugo e do vale de Monforte de Lemos.

“Serán todas dibujadas, 'de fotografía' y perfectamente grabadas y tiradas en Madrid y Paris, de tal modo que la obra que publicamos ha de ser por sus grabados una verdadera Galicia monumental, en que se darán á conocer la mayor parte de las bellezas arqueológicas que poseemos.” (Manuel Murguía, 1865, nota sem número de página).

Por fim, um destaque nesta mesma nota ao público, fornece uma outra pista sobre a prática da documentação fotográfica de cunho arqueológico. Nela, informa-se ao leitor sobre um atraso que haveria de acontecer na entrega dos fascículos sequenciais. A justificava do atraso se daria por ocasião da realização de fotografias para complementar os trabalhos levados a cabo pelo historiador. Apesar das poucas linhas escritas, a breve informação evidencia a relevância da técnica fotográfica como ferramenta de informação aplicada aos campos da História e da Arqueologia. Evidentemente, isso confere à Galiza uma posição de vanguarda junto à historiografia da arqueologia europeia, uma vez que a *invenção da fotografia* havia sido anunciada vinte e seis anos antes em Paris (1839):

“Como es preciso aprovechar el tempo para sacar algunas vistas fotográficas y para acabar de visitar algunos puntos importantes, retrasaremos algún tanto la publicación de las entregas sucesivas, ínterin levamos á cabo aquellos trabajos y viaje.” (Manuel Murguía, 1865, nota sem número de página).

Seguindo indício aportado ainda por esta nota do editor e com a ajuda da conservadora do Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra Cristina Echáve, decidimos buscar pela segunda edição de *Historia de Galicia*, impressa em 1901. Trinta e seis anos separaram as duas tiragens<sup>29</sup>, o que constitui um intervalo de tempo generoso para que se pudesse viabilizar as viagens e as documentações fotográficas projetadas pelo historiador Manuel Murguía. Uma grata surpresa nos contempla a segunda edição, impressa em 1901. Nela, constatamos que o leitor do início daquele século XX havia sido *regalado* com oito lâminas ilustradas<sup>30</sup>, das quais seis advém de fotografias. Para a nossa investigação, tem interesse a fotografia impressa na lâmina IV, a qual recebe o título “*Rochas com insculturas*” (Figura 15). Na imagem, vê-se dois personagens sentados nas imediações de uma estação de petróglifos. Manuel Murguía utiliza os termos *signos gravados* e *insculturas* para designar

<sup>29</sup> A primeira edição da obra, impressa em 1865, é constituída por 636 páginas, enquanto a segunda edição, impressa em 1901, contem 706 páginas.

<sup>30</sup> As oito lâminas de ilustração que fazem parte da edição impressa em 1901 são: I. série de objetos (torques de ouro e machados) II. Vaso cerâmico proto-histórico; III. Cromlech de Pontes de García Rodríguez; IV. Rochas com insculturas; V e VI. Rochas com “inscrição dita ibérica” conservadas no *Museo Arqueológico de Pontevedra*; VII. Dólmén de Pontearreas; VIII. Castros em La Labocolla (Santiago).

a motivos gravados nas rochas e faz saber que além dos notáveis exemplares encontrados na Galiza, eles também existem na Bretanha francesa e no Reino Unido. Transcrevemos aqui o trecho extraído de *Historia de Galicia*, onde o autor descreve a iconografia e a localização de *insculturas* rupestres galegas, uma das quais a de Salcedo (Pontevedra), a qual se refere à fotografia publicada:

“... las rocas salientes contienen en ocasiones dibujos y huecos ó ahujeros (*coviñas* en Galicia e Portugal, *fossettes* en Francia), sino que en las que están á flor de tierra, ha sido abiertas líneas, de ancho de un centímetro ó centímetro y medio, ya en grandes círculos concéntricos, ya cuadrados como en el monte Lobeira (Villagarcía) y ahujeros dentro de los círculos. De esta clase se encuentran dos en San Jorge de Sacos, Mogor, á un kilómetro de Marín. Cachada do Velho, (Salcedo cerca de Pontevedra), que se se parecen bastante á las que dio el Sr. Barros Sibeló, en sus *Antigüedades*, como existentes en Vimianzo (provincia de la Coruña). Nótase también en las de Salcedo, que las *coviñas* son todas en número de cinco, siete y nueve, y sólo dos de seis y ocho.” (Manuel Murguía, 1901, p. 594-595)

Figura 15 - “Rochas com insculturas”: fotografia extraída da edição segunda edição de *Historia de Galicia*, impressa em 1901. Outeiro da Mina (Pontevedra)



*Historia de Galicia, segunda edição (1901).*  
Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra.

Entretanto, uma outra *versão* desta fotografia já nos é conhecida, sobretudo, por meio das lâminas ilustradas na obra *Grabados Rupestres de la Provincia de Pontevedra* (1980)



de García Alén e Antonio de La Peña Santos (Figura 16). Utilizamos o termo *versão* porque apesar destas duas fotografias partirem de uma mesma matriz, as duas imagens publicadas (em 1901 e em 1980) apresentam diferenças significativas, as quais podem ser percebidas por um olhar atento nos detalhes que as permeiam.

Figura 16 – Reprodução de cópia fotográfica conservada no *Museo de Pontevedra*.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, AG 00223.

Na fotografia publicada em 1901<sup>31</sup> percebe-se a introdução de elementos artificiais sobre a imagem já captada evidenciados por retoques na fisionomia dos dois personagens e mesmo na intervenção gráfica sobre as figuras rupestres com a intenção de destaca-las e torna-las legíveis aos olhos do leitor do início do século XX. Já a fotografia publicada em 1980 não apresenta os mesmos retoques e recebe a seguinte identificação: “Foto 116 - El Grupo I del Outeiro da Mina en una fotografía de primeros de siglo. Foto: Sociedad Arqueológica de Pontevedra”.

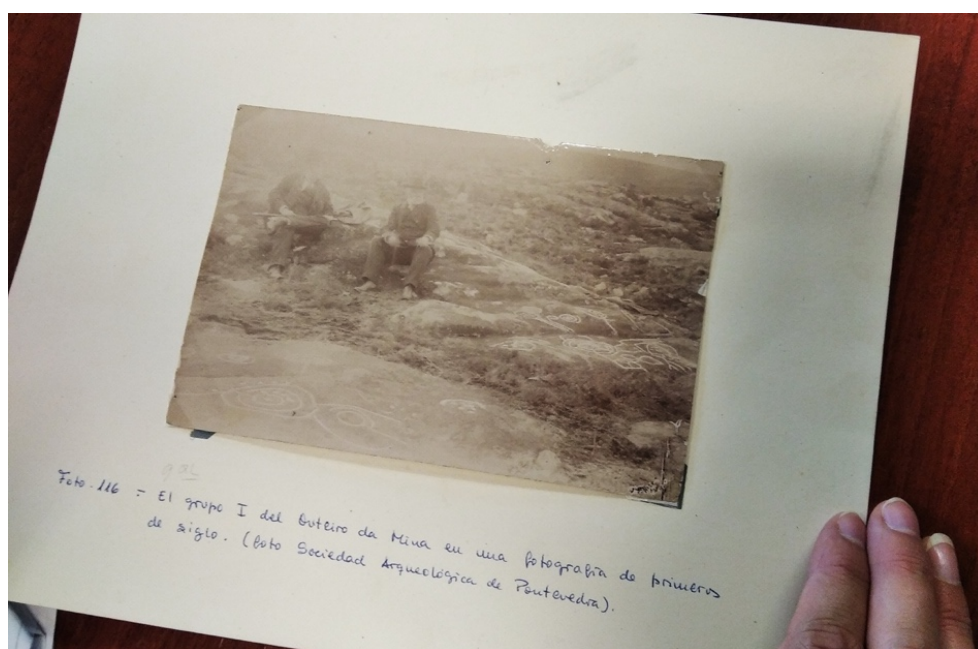
Sabendo que o fundo fotográfico da *Sociedad Arqueológica* foi gradualmente incorporado ao *Museo de Pontevedra* e que os autores do livro de 1980, García Alén e

<sup>31</sup> As fotogravuras e impressão desta edição foram realizadas por V. De Ferrer É Hijo (A Coruña), segundo consta no verso da folha de rosto da edição.

Antonio de La Peña Santos, também estavam ligados ao *Museo* de Pontevedra, recorremos mais uma vez ao Arquivo Gráfico da instituição para verificar a existência de uma possível matriz que teria sido utilizada na impressão do livro dos anos oitenta. De fato, o Arquivo Gráfico do *Museo* conserva uma cópia fotográfica em suporte de papel (Figura 17), mas não há uma matriz negativa, a qual poderia conter dados sobre autoria e/ou data de realização do registro<sup>32</sup>. A cópia fotográfica encontra-se presa à uma *Ficha Catalográfica*, na qual se lê informações destinadas ao impressor gráfico (legenda e posição no livro).

Tais evidências confirmam que a cópia fotográfica conservada no *Museo* foi aquela utilizada como matriz de impressão do livro de 1980, *Grabados Rupestres de la Provincia de Pontevedra*. Há quarenta anos na ocasião da impressão do livro de García Alén e Antonio de La Peña Santos, a cópia fotográfica apresentava melhor legibilidade como se pode constatar ao compara-la com o estado de desvanecimento<sup>33</sup> em que se apresenta em 2020, data da redação deste trabalho.

Figura 17 - Cópia fotográfica conservada no Museo de Pontevedra.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, AG 00223. Foto © KAR, 2020.

<sup>32</sup> O Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* possui um Livro de Registro onde se registra as informações, quando existem, sobre a procedência dos documentos gráficos ali conservados. Consultamos a ficha da fotografia em questão, mas nenhuma informação constava sobre esta prova fotográfica.

<sup>33</sup> O problema de desvanecimento que apresenta a cópia fotográfica conservada no *Museo* tem origem no procedimento químico de fixação realizado na época do seu processamento para o papel.

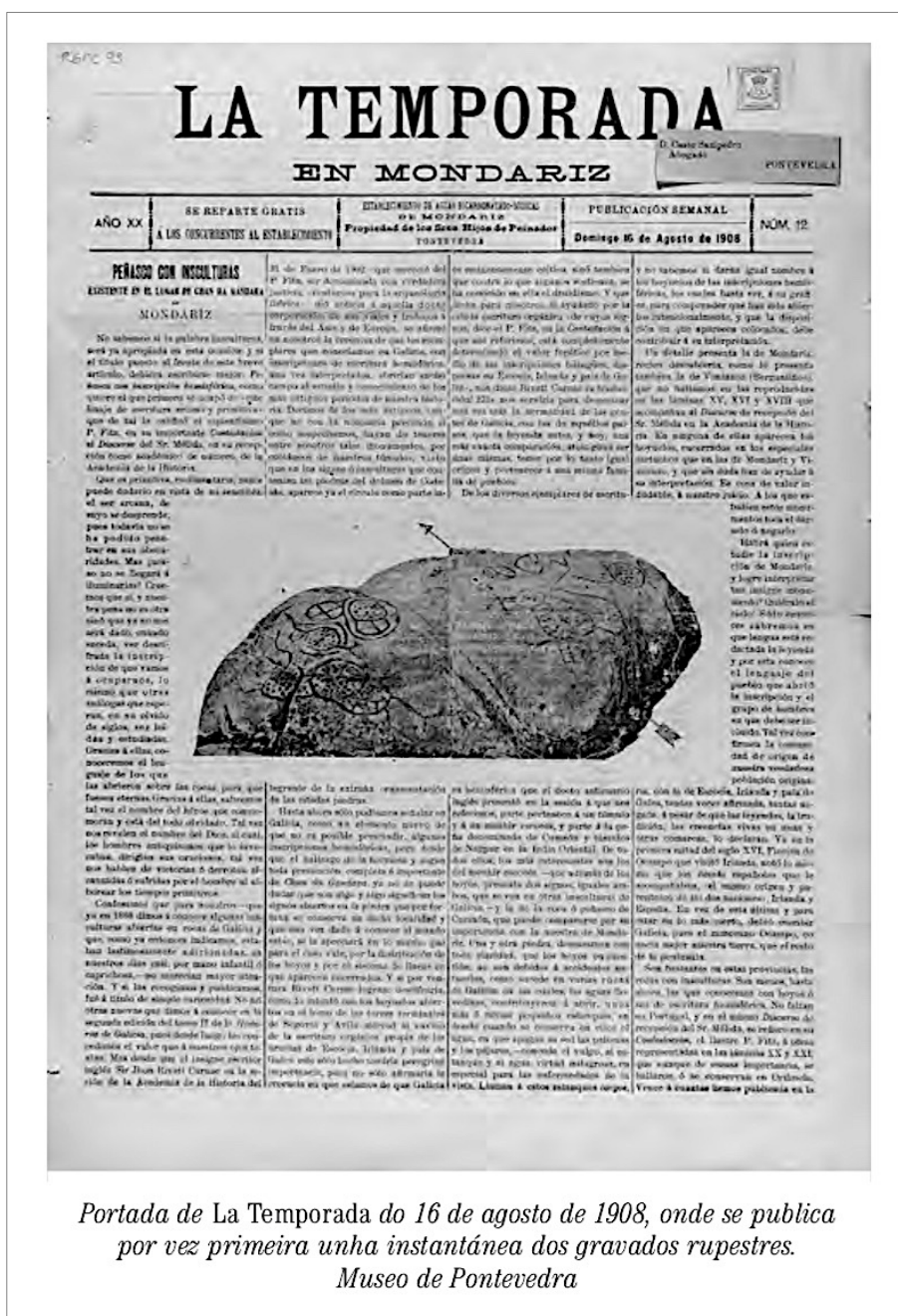


Afinal, onde nos conduz estas informações obtidas a partir desta fotografia em particular? A convergência destas averiguações nos aporta indícios sobre o início da documentação fotográfica aplicada aos petróglifos galegos, nos informa sobre o estado das gravuras rupestres daquela estação e nos faz conhecer procedimentos metodológicos aplicados à comunicação na transmissão da arte rupestre para o público da transição do século XIX para o XX.

Qual data podemos atribuir a esta documentação fotográfica que registra os petróglifos do *Outeiro da Mina*? A ausência de informações históricas sobre este registro fotográfico nos impede de atribuir uma datação precisa à realização da tomada fotográfica *in situ*. Porém, este clichê fotográfico enquanto objeto arqueológico *exumado* das páginas impressas de *Historia de Galicia*, pode-se a ele atribuir um *terminus post quem* de 1901, ano da impressão da segunda edição do livro do historiador Manuel Murguía. Esta descoberta situa este registro como o primeiro documento fotográfico conhecido e publicado sobre a arte rupestre pré-histórica da Galiza. Até então, a primeira fotografia conhecida e publicada sobre os gravados rupestres galegos havia sido informada em 2015 por Alberte Reboreda em seu artigo *O petróglifo da Chan da Gándara: memoria dun gravado rupestre indultado* (Figura 18), no qual o autor investigou e reproduziu a primeira página do periódico *La Temporada* de 1908 onde se publica por vez primeira unha instantánea dos gravados rupestres.

Nossa descoberta sobre o primeiro registro fotográfico conhecido e publicado sobre os gravados rupestres galegos, o qual testemunha os petróglifos do *Outeiro da Mina*, nos induz a questionar sobre a autoria do documento. Teria sido um dos fotógrafos pontevedreses ou um fotógrafo brigantino quem acompanhou Manuel Murguía em uma de suas viagens de estudo, conforme ele havia mencionado na nota ao público do seu livro de 1865? Investigações futuras, quiçá em outros fundos fotográficos, poderão aportar mais informações sobre este documento fotográfico dos petróglifos do *Outeiro da Mina* realizado entre os anos finais do século XIX e o primeiro ano do século XX. Não é impossível que a matriz negativa em vidro deste registro fotográfico ainda exista, conservada em algum arquivo gráfico ou mesmo em uma coleção particular de espólio fotográfico.

Figura 18 - Imagem extraída do artigo publicado em 2015 na Pontevedra Revista de Estudos.



Portada de La Temporada do 16 de agosto de 1908, onde se publica por vez primeira unha instantánea dos gravados rupestres. Museo de Pontevedra

Imagem reproduzida a partir do artigo de Alberte Reboreda, publicado em Pontevedra Revista de Estudos, 2015, p. 251.

O que podemos inferir sobre esta questão é que era praxe a partilha de documentos entre estudiosos e instituições, os quais faziam parte de um círculo restrito em que as personalidades se conheciam e se relacionavam. Em uma outra nota escrita por Manuel Murguía, comprova-se a partilha de informações entre estes estudiosos: *"Es noticia que debemos à la buena amistad del Sr. Maciñeira"* (1910, p. 610). Ilustramos este intercâmbio de informações e de documentação gráfica através da própria obra de Murguía onde se lê,

em uma nota de rodapé, a informação do envio de uma fotografia ao historiador por parte do arqueólogo Federico Maciñeira<sup>34</sup> (Figura 19):

“No sólo nos envió nuestro distinguido amigo la fotografía de esta curiosa pieza, sino que la acompañó con la copia de la parte en que á ella se refiere, de su interesante *Memoria descriptiva de la Estación cuaternaria y proto-histórica de la llanura de Vilabella*”. (1910, p. 566).

Figura 19 – Fotografia enviada a Manuel Murguía pelo investigador Federico Maciñeira.



*Historia de Galicia (1901, Lámina II). Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra.*

## 2.4. BREVE HISTÓRIA SOBRE A FOTOGRAFIA APLICADA À ARQUEOLOGIA

Em 1839, a invenção do primeiro processo fotográfico foi anunciada na Academia das Ciências em Paris pelo prestigiado físico francês François Arago. Em seu discurso, Arago anunciava o contributo que a nova técnica concebida por Louis Daguerre e Joseph Niépce teria para as ciências e as artes, sobretudo nas áreas da astronomia, da arqueologia e da espectroscopia (Jardim et al., 2011). De fato, a fotografia encontrou rapidamente uma

<sup>34</sup> Federico Maciñeira Pardo de Lama (1870-1943).

aplicação nos métodos arqueológicos. Gabrielle Feyler (1987), em seu trabalho *Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique (1839-1880)* escreve a evolução desta técnica em dois momentos ao longo do século XIX. Um primeiro momento diz respeito aos pioneiros, na década de 1840, em que o egiptólogo Richard Lepsius parece ter sido o primeiro a pensar em utilizar a fotografia na arqueologia durante sua missão ao Egito (1842-1845). Entre primeiras fotografias de cunho documental em arqueologia figuram registros fotográficos de 1852, quando o *Trustees of the British Museum* (Londres) consultando Fox Talbot<sup>35</sup> sob a coordenação de Brooke (superintendente do departamento fotográfico do Observatório Real) e do físico Wheatstone providenciaram o registro fotográfico de tabletes cuneiformes, as quais se conservavam no acervo do museu<sup>36</sup>. (Silva et al, 2012, p.141-142).

A partir de 1860 (Feyler, 1987) houve uma generalização do uso da fotografia nas escavações arqueológicas, porém não eram realizadas por fotógrafos especializados, mas por colaboradores também encarregados de outras atividades no sítio. Foi o caso das escavações no Palatino, em Roma, realizadas sob ordem de Napoleão III, que parecem ter tido uma cobertura fotográfica.

A década de 1870 marcou uma evolução nos métodos arqueológicos, em que o interesse deixou de ser somente a exumação de monumentos e passou a atentar-se para o conjunto do sítio, a sua estratigrafia e a sua história. Foi o início das grandes escavações como as de Troia (1871), empreendidas por Henrich Schliemann. O clichê fotográfico *O tesouro de Príamo descoberto a 8,5m de profundidade* é uma das 217 fotografias de Panagos Zappeiropoulos, que integra o portfolio *Atlas Trojanischer Alterthümer* (Atlas de Antiguidades de Troia), de 1874, o primeiro trabalho arqueológico ilustrado por fotografias (Figura 20). As fotografias albuminadas estão todas dispostas avulsas no portfólio. A tiragem foi de 500 exemplares.

---

<sup>35</sup> Henry Fox Talbot (1800-1877) foi um dos pioneiros da fotografia e a ele se deve a criação da primeira forma de um negativo utilizado em fotografia: o negativo sobre papel. Obtido em 1835, o primeiro negativo a registrar uma realidade por meio de uma câmera escura retratou as grades de uma janela de uma igreja inglesa em Wiltshire. O tempo de exposição para obtenção deste negativo teria sido dez minutos. Medindo 2,5 cm quadrados, o negativo está conservado no *Science Museum*, em Londres. Na continuação de suas pesquisas, Talbot vai aperfeiçoar estabilizar o seu processo, o qual irá patenteá-lo em 1841 como *talbótipo*.

<sup>36</sup> No ano seguinte, um laboratório foi providenciado dentro do próprio *Trustees* para que o também fotógrafo britânico pioneiro Roger Fenton (1819-1869) realizasse uma documentação fotográfica dos artefatos arqueológicos oriundos das escavações empreendidas por Sir Austen Henry Layard (1817-1894) no sítio arqueológico de Nínive (Ninrude), situado hoje no atual Iraque.

Figura 20 - Fotografias realizada durante as escavações empreendidas por Schliemann, que integra o primeiro trabalho arqueológico ilustrado por fotografia: o *Atlas de Antiquités de Troie* (1874).



Fonte: James E. Arsenault & Company.

A partir da década de 1880, a fotografia começou a ser aplicada nas Ciências da Terra. Em 1887, a técnica passou a beneficiar de um programa de pesquisas dedicado à análise de luzes artificiais baseadas na combustão de magnésio, elemento já utilizado nas preparações pirotécnicas, como sinais de guerra e da marinha. Por meio das pesquisas do fotógrafo médico francês Albert Londe<sup>37</sup>, o magnésio passou a integrar as fórmulas dos denominados flashes em pó (*photopoudre* em francês ou *flashpowders* em inglês) responsáveis por produzir uma iluminação brilhante, intensa e breve (Bernard, 1999, p.1-2). Graças a esta produção de luz artificial, explorações científicas de grutas e seu consequente registro fotográfico foram viabilizados na transição do século XIX para o XX. Um dos pioneiros a

<sup>37</sup> Londe também foi um dos pioneiros na fotografia raio-X. Durante duas décadas, fotografou doentes mentais do Hospital Salpêtrière, em Paris, utilizando a luz artificial produzida pela combustão de magnésio (Peres et al. 2008, p. 927).

aplicar a fotografia na área da espeleologia foi o francês Édouard-Alfred Martel, que investigou e fotografou grutas na França, Suíça e Grã-Bretanha (Jardim et al., 2010, p. 234).

Segundo Jockey (1990, p. 126-127), a massa considerável de vestígios exumados pelas escavações deste último quarto do século XIX exigia um tratamento particular, o que forneceu as bases para o desenvolvimento de uma nova metodologia de classificação e de análise. Em resposta a esta demanda metodológica foram editados grandes volumes in-folio (*corpora*) que, rapidamente, passaram a integrar as grandes bibliotecas. Em 1903, a Academia de Berlim publicou a série *Inscriptiones Graecae* (1903), obra que reunia inscrições do mundo grego. Um outro tipo de *corpus*, mais restrito, reunia uma única categoria de objetos referente a um período específico, como o *Mykenische Vasen de Furtwängler et Löschcke* (1886), *corpus* de vasos micênicos, exumados de sítios arqueológicos em Micenas ou de nível micênico nos sítios clássicos. Acompanhando esta tendência, seria publicado na Espanha de 1935 o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, que reunia uma série de imagens gráficas e fotográficas dos petróglifos galegos coletadas durante quase duas décadas.

Ao longo deste processo, a fotografia arqueológica passou a substituir o desenho no que se referia à reprodução, registro, rapidez e precisão documentária dos objetos descobertos durante as escavações (Jockey, 1990, p. 132-133). Mas, embora a ascensão da fotografia aplicada à arqueologia tenha ocorrido de forma rápida, a técnica não eliminou a importância do desenho arqueológico, mas lhe acrescentou novas atribuições. Philippe Jockey (1990) considera que uma das novas funções que o desenho arqueológico assumiu foi a de evidenciar aquilo que a fotografia não poderia mostrar. A ascensão dos estudos de tipologia, acompanhada pela publicação de desenhos de objetos ou iconografias dispostas em série, corroborou que o desenho seria capaz de mostrar com maior clareza (do que a fotografia) as formas ou os traços que variam de uma série tipológica a outra, ou mesmo dentro de uma mesma série.

Outra função assumida pelo desenho arqueológico foi a restituição de partes ausentes de um objeto, de um monumento ou de uma iconografia, tarefa na qual a fotografia é impotente. Deste ponto de vista, Jockey analisa que o desenho arqueológico passou então a participar do discurso arqueológico, enquanto a fotografia assumiu a missão de ilustrar, antes reservada ao desenho. A fotografia voltou a adquirir novamente o *status* de ferramenta quando permitiu, novamente, evidenciar detalhes invisíveis a olho nu, como a fotografia aérea, o uso de raios infravermelhos ou ultravioletas (Le Quellec et al., 2013).

Jockey (1990, p. 268) considera também que a generalização da fotografia arqueológica foi um dos fenômenos a partir da década de 1960. Nesta etapa de evolução, o registro fotográfico passou a documentar não só as unidades estratigráficas, mas também os vestígios materiais a elas associados. Estes registros passaram a ser tomados em sua coletividade, quando os objetos ainda estavam no local achado, ou ainda individualmente, após serem exumados. A cobertura fotográfica do material durante o procedimento de sua exumação também se tornou uma prática corrente. Outra função que a fotografia assumiu diz respeito à difusão da informação arqueológica além do círculo de especialistas, em direção ao público e em larga escala. Desta forma, a arqueologia passou a assumir como uma de suas novas missões comunicar a sua própria difusão (Jockey, 1990, p. 134).

No que se refere às investigações sobre arte rupestre nos dias atuais, a fotografia aliada ao uso de técnicas digitais, como o *D-Strech*, permite aprimorar a visualização de pinturas desvanecidas ou mesmo "ressuscitar" imagens que, a olho nu, não se consegue ver (Le Quellec et al. 2013).



### 3. HISTORIOGRAFIA E PIONEIROS DA ARTE RUPESTRE NA GALIZA





### 3. Historiografia e pioneiros da arte rupestre na Galiza

#### 3.1. BREVE CONTEXTO SOBRE A ARQUEOLOGIA NO SÉCULO XIX

Para o francês Alain Schnapp (2002), professor da *Université Paris Panthéon-Sorbonne*, autor de estudos sobre epistemologia e historiografia da Arqueologia<sup>38</sup>, o século XVIII foi uma época caracterizada pelas publicações das grandes coletâneas de antiguidades ilustradas. Foi um momento em que os antiquários passaram a se interessar por uma sistematização de suas coleções de objetos e curiosidades<sup>39</sup>. Em suas obras, os autores procuraram refletir sobre métodos de descrição de objetos e de monumentos. Buscaram também por uma metodologia de como proceder à reprodução gráfica destes elementos arqueológicos por meio do desenho. É importante destacar que, concomitantemente a esta geração de estudiosos e de eruditos, havia uma geração de exploradores e de antiquários mais próximos do terreno e interessados na interpretação de suas antiguidades regionais.

Nas primeiras décadas do século XIX, a geologia se tornara uma ciência desenvolvida e plena em si mesma, a qual se esforçava para lançar as bases para uma história da Terra e as camadas que a compõe (Demoule, 2002, p.20). A percepção da estratificação do solo pelos geólogos constituiu uma descoberta capital para os estudiosos interessados em escavações de áreas com interesse arqueológico, os quais também passaram a observar a associação entre objetos arqueológicos e camadas estratigráficas. Na França, no vale do *Somme*, o professor Boucher de Perthes<sup>40</sup> descobriu e exumou milhares de artefactos em sílex no mesmo nível estratigráfico de grandes mamíferos desaparecidos, os quais ele atribuía aos homens antediluvianos. Nas palavras de Schnapp (2002, p.22), “a Pré-História estava em curso”.

Nos museus tradicionais do século XIX, originários dos antigos gabinetes de curiosidade, os objetos arqueológicos eram classificados em coleções determinadas por grandes períodos culturais: coleção egípcia, coleção etrusca, coleção romana, coleção grega.... Porém, havia algumas lacunas na classificação de certos objetos que antecederiam

---

<sup>38</sup> *La Conquête du passé : aux origines de l'archéologie*, (1993).

<sup>39</sup> Na Espanha, uma das primeiras instituições madrilenas preocupadas com as antiguidades e temas arqueológicos foi Real Academia de Historia, institucionalizada formalmente por ordem real em 1738 (Mena Muñoz, Méndez Madariaga, 2002, p. 188).

<sup>40</sup> Jacques Boucher de Crèvecœur de Perthes (1788-1868) publicou em 1847 o primeiro tomo de *Antiquités celtiques et antédiluviennes*.

aquelas grandes civilizações, entre eles, artefactos em sílex, objetos de bronze e monumentos megalíticos. A ideia de uma classificação que parecia atender a esta demanda surgiu em Copenhague (Escandinávia), quando em 1819, o pré-historiador Christian Jürgensen Thomsen (1788-1865) decidiu classificar o museu de antiguidades nórdicas a partir de uma ordem evolucionista e não mais pelos grandes períodos culturais. O trabalho de Thomsem resultou na criação de um método universal de classificação de artefactos, a qual foi denominada como sistema das três idades sucessivas: Idade da Pedra, Idade do Bronze e Idade do Ferro.

Durante o contexto de efervescência intelectual e cultural do século XIX, foram aportadas uma série de conhecimentos científicos de primeiro plano como a construção de uma escala cronológica na dimensão dos continentes, a sistematização das representações gráficas de conjuntos arquiteturais e o aperfeiçoamento das séries tipológicas, o que permitiu aos investigadores afinar as cronologias relativas em seus estudos (Schnapp, 2002, p. 27). Avanços como estes foram também favorecidos pelas *Exposições Universais*, sobretudo exposição de 1867 realizada em Paris, a qual conferiu grande espaço à apresentação dos resultados obtidos pelos investigadores em Pré-História.

Nesta *Exposition universelle*, pela primeira vez na história, ferramentas da indústria lítica foram apresentadas ao grande público. A mostra, que aconteceu na *Galeria da História de o Trabalho*, é considerada a primeira exposição sobre Pré-História, acontecimento que desempenhou um papel fundamental no que diz respeito à construção e ao reconhecimento da disciplina arqueologia pré-histórica (Quiblier, 2014). Entre as ferramentas pré-históricas exibidas na mostra, ficou um dos bifaces coletados por Boucher de Perthes (Figura 21), no qual figura a seguinte informação em sua etiqueta de identificação:

"Este exemplar fez parte da exposição universal de 1867, Galeria da História do Trabalho. De um lado, ele conserva ainda o número oficial e do outro lado a etiqueta escrita pela própria mão de Boucher de Perthes. Coleção Edouard Lartet."

O acúmulo de conhecimentos e as novas informações que surgiram ao longo do século XIX provocou a necessidade da criação de um sistema comum de referência entre os temas de investigação de cada país, o que acabou por alavancar a criação de instituições nacionais específicas no campo da arqueologia. Em Roma, criou-se o *Istituto di Corrispondenza Archeologica* (1829) que se tornou o modelo das instituições arqueológicas que floresceram na segunda metade do século XIX e no início do século XX como a *École française d'Athènes* e a *Smithsonian Institution* (ambas criadas em 1846).

Figura 21 - Biface em sílex exposto na primeira exposição sobre Pré-História, realizada na *Exposition universelle* de 1867, em Paris.



Fonte: Didier Descouens / Muséum de Toulouse, MHNT.PRE.2010.0.99.1.

Em Lisboa, no ano de 1857, a remodelação dos Serviços Geológicos foi responsável pelo início dos estudos em arqueologia do Reino de Portugal<sup>41</sup> (Coimbra, 1992, p.307). Menos de duas décadas depois, em 1873, o arqueólogo e etnógrafo português Francisco Martins Sarmento<sup>42</sup> iniciou seus trabalhos sobre a cultura dos castros. Pioneiro da fotografia científica em Portugal, Martins Sarmento empregou a técnica do registro fotográfico como uma das ferramentas de suas prospeções arqueológicas.

Um novo modelo de instituição científica nacional emergiu em 1871 com a criação do Instituto Arqueológico Alemão (*Deutsches Archäologisches Institut*). Este novo paradigma de instituição, que não era museu nem universidade, oferecia aos investigadores meios de pesquisa e documentos até então desconhecidos (Schnapp, 2002, p.28). Nas terras espanholas da Galiza, foi criada a *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* (1894) dedicada essencialmente à investigação, à conservação e ao registro gráfico de objetos e monumentos

<sup>41</sup> Os Serviços Geológicos de Portugal estão na gênese do atual Museu Geológico português, o qual conserva, ainda hoje, elementos que refletem a museologia do século XIX como a disposição das coleções e o mobiliário expositivo (Laboratório Nacional de Energia e Geologia, 2020).

<sup>42</sup> Francisco Martins Sarmento (1833-1899) foi uma personalidade de importância capital na segunda metade do século XIX recolhendo e sistematizando uma ampla série de conhecimentos sobre Portugal e os portugueses. Iniciou suas atividades como fotógrafo em 1868. Em 1881, foi fundada a Sociedade Martins Sarmento, na cidade portuguesa de Guimarães. Sua sede ocupa o claustro e o jardim do antigo Convento de São Domingos.

arqueológicos de Pontevedra, província que somava uma população com cerca de 480 mil habitantes naquele momento histórico<sup>43</sup>.

### 3.2. A SOCIEDADE ARQUEOLÓGICA DE PONTEVEDRA

A *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* surgiu a partir da iniciativa do advogado e erudito Don Casto Sampedro Folgar<sup>44</sup> em reunir distintas personalidades dispostas a integrar uma associação de cooperação intelectual e entusiasmo unidas por um mesmo interesse e *passion*: a Arqueologia e a História (Figura 22). Assim, foi fundada em 15 de agosto de 1894 a *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, instituição que teve como sede as ruínas da igreja San Domingo<sup>45</sup>, situada no centro histórico da capital homônima da província de Pontevedra. Pragmática desde a sua criação, a *Sociedad Arqueológica* teve como primeira iniciativa a salvaguarda das ruínas de San Domingo, segundo Núñez Sobrino (1995, p. 102), um dos feitos mais importantes para cultura galega dos finais do século XIX.

A redação de um minucioso regulamento estabeleceu as finalidades da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, cujo objetivo era o estudo das ciências arqueológicas, a aquisição e a conservação de objetos portadores de algum mérito e o fomento de estudos e investigações. Cinco finalidades foram estabelecidas:

1. A formação de uma biblioteca especializada em arqueologia e em história;
2. A recolha, coleção e conservação de desenhos, fotografias, fac-símiles, mapas, moedas, selos, trajes, armas, instrumentos de música, esculturas, lápides sepulcrais, restos de antigas construções e todo tipo de objeto merecedor de conservação;
3. Velar pela conservação e restauração dos monumentos arqueológicos e das obras de arte;
4. A realização de exposições, concursos e publicações de trabalhos;
5. Fomentar relações com outras sociedades e academias, tanto nacionais como internacionais.

---

<sup>43</sup> População de 478.599 habitantes, segundo censo de 1887 (*Fondo documental del Instituto Nacional de Estadística*).

<sup>44</sup> Casto Sampedro Folgar (1848-1937), homem erudito, que além da profissão de advogado, foi historiador, etnólogo, além de conhecedor do latim e da numismática. Personalidade de prestígio em Pontevedra, Casto Sampedro era bem-vindo em todos os salões culturais pontevedreses.

<sup>45</sup> Antigo convento e igreja de San Domingo, datados do século XIV, foram declarados monumento histórico-artístico em 1895, ano seguinte ao da criação da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*. Nele, conservam-se diversas peças em pedra como capiteis, escudos e sepulcros. Nos dias atuais, as Ruínas de San Domingo formam parte dos edificios históricos do Museo de Pontevedra.

Figura 22 – Em pé, da esquerda para direita, o presidente da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* Casto Sampedro Folgar acompanhado por Luis Sobrino Rivas (pai de Ramón Sobrino Buhígas) em excursão arqueológica ao *Mosteiro de San Lourenzo de Carboeiro*.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 002016.  
Fotografia realizada entre finais do século XIX e princípios do XX.

Durante os quarenta e cinco anos de atuação da “*Arqueológica*” - como ficou conhecida -, a instituição realizou uma série de atividades como excursões de estudo, escavações arqueológicas, publicação de artigos e de memórias, organização de exposições culturais e, o mais importante para o tema desta investigação, o investimento na realização de uma ampla documentação gráfica constituída por desenhos e por fotografias de interesse arqueológico. Para a constituição desta memória gráfica e documental, diversos desenhistas, pintores e fotógrafos passaram pela instituição, onde o próprio presidente Castro Sampedro também se empenhava na formação de desenhistas e de fotógrafos aplicados ao registro arqueológico (Filgueira Valverde, 1948, p. 41).

O trabalho de documentação gráfica empreendido pela *Sociedad Arqueológica* constituiu e constitui, ainda hoje, referências de importância capital tanto para a investigação sobre a arqueologia galega, quanto para a construção da historiografia da arqueologia na

Península Ibérica. No que se refere à documentação gráfica sobre arte rupestre, foi o desenhista Enrique Campo Sobrino e o seu primo Ramón Sobrino Buhigas – naturalista, arqueólogo e “fotógrafo” - os protagonistas da *Sociedad Arqueológica*.

A época dourada do desenho arqueológico produzido sob a tutela da *Arqueológica* aconteceu entre 1906 e 1911 a partir da filiação à instituição do jovem artista Enrique Campo Sobrino, com apenas dezasseis anos. Dotado de genialidade para a prática do desenho, Sampedro logo o introduziu na arqueologia e no desenho arqueológico. Estabeleceu-se uma relação entre mestre e discípulo que durou até a morte prematura do jovem artista aos vinte anos de idade (1911), o que impactou profundamente a *Sociedad Arqueológica*. Para Sampedro, Enrique Campo, então com vinte anos, representava a esperança de continuidade na arqueologia praticada pela instituição. Era uma "*magnífica promesa como dibujante y como arqueólogo, que a los diecinueve años tenía corazón para la más agotadoras empresas*" (Figueira Valverde, 1944, p. 157),

Sobre a documentação fotográfica, pode-se dizer que foi uma prática constante investida pela entidade, fosse pelo trabalho de fotógrafos oficiais fosse pela prestação de eventuais serviços de fotografia. O patrimônio gráfico e documental da *Arqueológica* também foi constituído, ao longo do tempo, pela coleta e doação de distintos materiais gráficos de interesse histórico e arqueológico.

Aplicada à arte rupestre pré-histórica, o trabalho mais emblemático de documentação gráfica foi a obra *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935), resultado de um trabalho de catalogação gráfica de quase duas décadas empreendido pelo naturalista Ramón Sobrino Buhigas<sup>46</sup>. No livro, há vinte e um desenhos realizados por Enrique Campo, primo de Sobrino Buhigas. Inspirado pela *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* foi viabilizado pelo *Seminário de Estudos Galegos*<sup>47</sup>.

O ano 1939 marcou o fechamento da *Sociedad Arqueológica*, provocado sobretudo pela morte de seu criador e presidente Casto Sampedro (1937), o qual havia dirigido as atividades da instituição durante quase quatro décadas. Nesta altura, a cidade de Pontevedra

---

<sup>46</sup> Ramón Sobrino Buhigas era primo do desenhista Enrique Campo Sobrino. A diferença de idade entre eles era de dois anos, sendo Ramón o mais velho deles.

<sup>47</sup> O *Seminário de Estudos Galegos* (SEG) foi uma instituição científico-cultural com seções investigação em História, Pré-História, Arqueologia e História da Arte, Folclore e Etnografia. Vinculada à Universidade de Santiago de Compostela. Foi criada em 1923 e atuou durante treze anos, quando foi desfeita com o advento da guerra civil espanhola em 1936.

já contava com o seu *Museo*<sup>48</sup> desde 1929, ano em que a *Sociedad Arqueológica* havia depositado uma série de suas fotografias à nova instituição. O restante do patrimônio documental e gráfico ingressou no *Museo de Pontevedra* gradualmente, à medida em que foram incorporados os arquivos do presidente Casto Sampedro (em 1932, 1939 e 1943) e do vice-presidente José Casal (em 1940)<sup>49</sup>. De Enrique Campo Sobrino, o *Museo de Pontevedra* custodia cerca de quinhentos e cinquenta desenhos e aquarelas<sup>50</sup>.

“La criatura máxima de la Sociedad Arqueológica fue como entidad el Museo de Pontevedra, tanto que además representa la custodia permanente y abierta para todos los investigadores de los fondos enormes recompilados por la institución que Sampedro presidía” (Núñez Sobrino, 1995, p. 130).

### 3.2.1. Excursões arqueológicas

Nas excursões organizadas pela *Sociedad Arqueológica*, Sampedro saía a campo acompanhado por colaboradores, desenhistas ou fotógrafo (Figura 23), os quais contavam com o auxílio de informantes locais para orientar suas buscas e descobrimentos nas vilas, nas aldeias e nos montes da província de Pontevedra. No que se refere à arte rupestre, ela passou a ser verdadeiramente reconhecida a partir destas prospeções empreendidas pela *Arqueológica* (Gil Rodríguez e Peña Santos, 2009, p. 313). As excursões aportaram uma grande diversidade de material à instituição, tanto em objetos quanto em registros gráficos. Quanto aos objetos, estes podiam aparecer *à flor da terra* ou em eventuais escavações, enquanto nas explorações metódicas obtinham-se desenhos minuciosos e amplas séries de placas fotográficas, além de notas de inscrições e localização de *antiguidades dignas de estudo* (Filgueira Valverde, 1948, p. 39).

Para se ter uma noção do trabalho de documentação realizado nesta primeira década do século XX, é preciso levar em conta a questão da mobilidade e de acesso em ambientes rurais, em locais pouco frequentados de onde se tinha uma notícia ou suspeita da existência

<sup>48</sup> Embora o *Museo de Pontevedra* tenha sido criado pela *Deputación Provincial* em 1927, somente dois anos depois foi aberto à visitação pública, em 10 de agosto de 1929.

<sup>49</sup> Informações fornecidas por Cristina Echáve, Conservadora do Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* há trinta anos.

<sup>50</sup> A obra de Enrique Campo conservada no *Museo de Pontevedra* procede de doação realizada pela mãe do desenhista Ramona Sobrino Rivas em 1929, de suas irmãs María e Leopoldina, da doação de Casto Sampedro, presidente da *Sociedad Arqueológica*, da incorporação dos fundos da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, o qual figuravam 110 desenhos da coleção de *inculturas em rocas* e também da doação de diversos particulares (Filgueira Valverde, 1940; Tilve Jar, 2011, Núñez Sobrino, 2019).



de monumentos ou objetos de interesse arqueológico. Nos documentos da *Sociedad Arqueológica* estudados por Núñez Sobrino (1995, p. 114-126) há uma relação dos registros de atividades desenvolvidas pela instituição entre os anos 1895 a 1939, as quais informam gastos com fotógrafos, desenhistas, transporte de *pedras antiguas* e serviço de charretes para reconhecimento arqueológico e excursões. O primeiro registro de uma excursão em automóvel data de 1927.

Figura 23 – Fotografia estereoscópica<sup>51</sup> de uma excursão da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* (sem data atribuída).



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, S/Rº (Col. Casal).

A expedição de maior envergadura da *Arqueológica* aconteceu em 1909 por ocasião da *Exposición Regional Gallega* que se organizava naquele ano em Santiago de Compostela. Para o evento, a instituição incumbiu dois desenhistas Enrique Campo e Enrique Mayer com a missão de registrar graficamente todo objeto ou monumento de interesse histórico ou arqueológico (Filgueira Valverde, p. 40). Desta expedição resultou uma série de desenhos técnicos dos petróglifos galegos, todos de autoria do jovem discípulo de Sampedro, Enrique Campo. Ángel Nuñez (2000, p. 19) considera que as expedições em busca dos petróglifos e

<sup>51</sup> Comercializada a partir da segunda metade do século XIX, a fotografia estereoscópica era constituída por pares de fotografias retratando uma mesma cena que, vistas juntas por meio de um visor binocular apropriado, produzem um efeito de tridimensionalidade. Estas fotografias eram tiradas ao mesmo tempo com uma câmara constituída por objetivas gémeas, sendo o centro delas separados entre si por uma distância de 6,3 cm (distância média equivalente àquela que separa os olhos humanos). A fotografia estereoscópica foi desenvolvida pelo inglês de David Brewster (1781-1868) a partir dos estudos binoculares precedentes dos italianos Leonardo da Vinci (1452-1519) e Giovanni Battista della Porta (ca 1542-1597).



seu registro gráfico constituíram um dos maiores empenhos da *Sociedad Arqueológica* e também um de seus emblemas gloriosos até o final de sua atuação.

### 3.2.2. Desenhistas

O gabinete de Sampedro era constantemente frequentado por artistas de diferentes habilidades e idades, os quais eram orientados para os trabalhos da *Arqueológica* (Filgueira Valverde, 1948, p. 42). Entre estes artistas estavam pintores, aquarelistas, retratistas a óleo e desenhistas<sup>52</sup>. O primeiro desenhista a se incorporar à *Arqueológica* foi Souto Cuero<sup>53</sup>. Entretanto, o melhor e o mais importante de todos os desenhistas da *Sociedad Arqueológica* foi o jovem Enrique Campo Sobrino<sup>54</sup> (Figura 24). Durante os curtos anos que durou sua vida artística - entre os dezasseis e os vinte anos de idade - o legado documental sobre temas arqueológicos deixado por Enrique Campo como desenhista da *Arqueológica* é constituído por representações gráficas de petróglifos, castros, inscrições, aras, fachadas de igrejas, capitéis, sepulturas, heráldicas e paisagens da província de Pontevedra. Todo este trabalho realizado com a “*agilidad fidelísima de su lápiz adolescente*”, escreveu Filgueira Valverde (1948, p. 43).

O contacto entre Enrique Campo Sobrino e a *Sociedad Arqueológica* aconteceu graças às vinculações de membros de sua família com a instituição<sup>55</sup>. O presidente da *Arqueológica* Casto Sampedro logo tratou de introduzir o jovem artista na arqueologia e no desenho arqueológico. Assim, em 31 de dezembro de 1906, o jovem Enrique Campo, com apenas 16 anos de idade foi nomeado Sócio de Mérito da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, título que o designava oficialmente como desenhista e colaborador da instituição. Enrique Campo

---

<sup>52</sup> Aos desenhistas da *Arqueológica* levaram a cabo a realização de uma série de reconstruções de Pontevedra denominada *Pontevedra Antigua*, entre estes desenhistas estavam Federico Alcoverro e Celso García de la Riega, quem realizou o seu trabalho em estampas.

<sup>53</sup> Alfredo Souto Cuero (Coruña, 1862 – Coruña, 1940) foi um pintor vocacionado principalmente para a faceta de vertente paisagística, da qual foi um dos principais representantes galegos. Pelo seu trabalho artístico, obteve medalhas de ouro na *Exposición Nacional de Belas Artes* e outras condecorações. Segundo Travieso Mougán (2003), em certas paisagens de Souto Cuero encontra-se evocações do francês Camille Corot e de Carlos de Haes, pintor belga iniciador da paisagem realista na Espanha. Seu filho, Arturo Souto Feijoo (Pontevedra, 1902-1964) é um grande nome da pintura contemporânea galega.

<sup>54</sup> Pontevedra, 21 de setembro de 1890 – Pontevedra, 2 de maio 1911. Enrique Campo, que também cantava, tocava piano e declama, pertenceu a sociedade folclórica galega *Aires da Terra*.

<sup>55</sup> Entre os membros fundadores da *Sociedad Arqueológica* estava o médico Luis Maria Sobrino Rivas (1848-1907), tio do desenhista Enrique Campo, que o apresentou ao diretor da instituição. Em sua linhagem, Sobrino Rivas, teve dois importantes descendentes no que se refere à arqueologia pré-histórica galega: seu filho Ramón Sobrino Buhigas (autor do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*) e o neto Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, arqueólogo cuja obra sobre os petróglifos galaicos é uma referência incontornável até os dias atuais.

seguiu carreira na instituição e foi o discípulo predileto do diretor Casto Sampedro (Filgueira Valverde, 1948; Núñez Sobrino, 1989).

Figura 24 - Enrique Campo Sobrino no *Lombo da Costa* (Cerdedo-Cotobade), ca 1908.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 000181.

A documentação realizada por Enrique Campo foi resultado de diferentes excursões arqueológicas promovidas pela *Sociedad Arqueológica* na província. Para Filgueira Valverde (1995, p. 11), Enrique Campo reunia em si, não só os dotes para o desenho e a habilidade de aquarelista, mas também um espírito agudo de observação e interesse por todas as áreas da arte e da história, desde as *insculturas rupestres* às mais modernas tendências da época. O ano 1909 constitui uma data marcante para a *Sociedad Arqueológica* e Enrique Campo: por ocasião da organização da *Exposición Regional Gallega*, o grupo de estudiosos compostelano denominado *Galicia Histórica* iniciou, pela primeira vez na Galiza, uma ampla catalogação gráfica das riquezas históricas e artística da região.

Para o registro gráfico das *riquezas arqueológicas* da província de Pontevedra, o diretor da *Sociedad Arqueológica* Casto Sampedro indicou o jovem Enrique Campo, o qual foi nomeado *Delegado de la Sección Arqueológica* da *Exposición*. Para acompanhá-lo nas expedições foi designado o experiente gravador compostelano de então 48 anos, Enrique Mayer Castro (1861-1931), quem realizou uma importante documentação sobre a heráldica galega - uma série de desenhos de escudos nobiliários e de algumas estátuas sepulcrais a eles relacionadas. Assessorados por Sampedro, os dois desenhistas partiram em viagem para

cumprir, no prazo de menos de um mês, a sua missão de estudo e documentação gráfica. Juntos, percorreram, no prazo de um mês, o difícil itinerário, "*a pié o en caballerías por los montes, en vapores o barcas en los 'pasajes', y, sobre todo, en coches de línea o en alquilados 'cestos' por las carreteras*" (Figueira Valverde, 1944, 157-158.)

O resultado deste trabalho de documentação gráfica foi duplamente frutífero, sendo exibidos uma coleção de 110 desenhos (Núñez Sobrino, 1989, p. 11) na seção arqueológica da *Exposición Rexional de Galicia* de 1909, em Santiago de Compostela. Entre a documentação realizada por Enrique Campo está o registro gráfico dos petróglifos da *Laxe do Outeiro do Mato das Cruces*, situados na paróquia de San Martiño de Salcedo, em Pontevedra (Figura 25). A estação rupestre por ele registrada é caracterizada por uma rocha plana situada ao nível do solo em que uma grande fresta a divide em duas partes onde estão gravadas combinações circulares e covinhas (García Alén, Peña Santos, 1980, p. 103).

Figura 25 - Desenho de Enrique Campo, 1909: *Laxe do Outeiro do Mato das Cruces* (Salcedo).

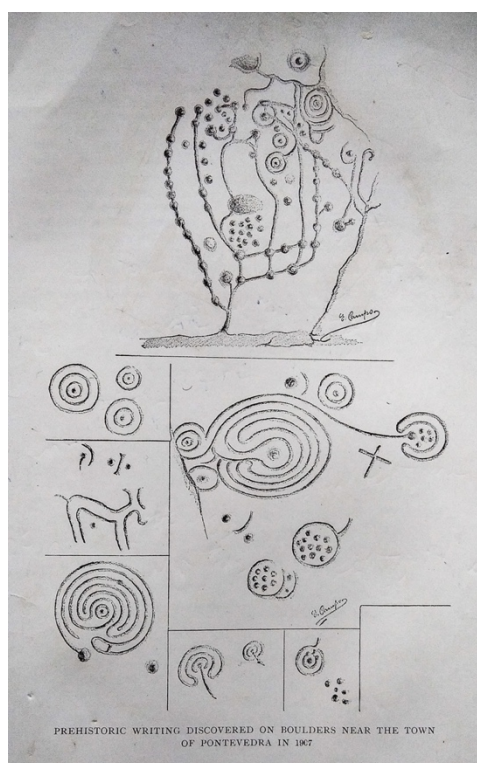


Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro R1738\_CAMP\_4.

Em seu desenho, Enrique Campo delineou com precisão a localização da estação rupestre por meio da seguinte informação: "*Pontevedra – Monte de Salcedo = En la cúspide del cerro que hay sobre la casa de Lastra, donde empieza un pinar. Las piedras inmediatas también presentan dibujos. Longitud 4,80. Latitud 2,80.*" Posteriormente, em 1935, este registro gráfico foi selecionado por Ramón Sobrino Buhigas para integrar a documentação reunida na obra *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (Lâm. LV/Fig. 112).

Seoane-Veiga (2009) considera que a apresentação deste trabalho arqueológico exibido na *Exposición Regional Gallega* contribuiu fortemente para divulgação dos petróglifos galegos no âmbito da Península Ibérica. De fato, alguns dos registros gráficos realizados por Enrique Campo passaram a ser utilizados por certos investigadores que pretenderam ilustrar graficamente seus trabalhos. No que se refere à arte rupestre, destaca-se um trabalho do desenhista pontevedrês que ilustra a obra *Galicia, the Switzerland of Spain* (1909), de autoria da investigadora inglesa Annette M. B. Meakin, (Figura 26).

Figura 26 - Desenho de Enrique Campo reproduzido no livro de Annette Meakin (1909) sob a legenda *Prehistoric writing discovered on boulders near the town of Pontevedra in 1907*.



*Galicia, the Switzerland of Spain* (1909, sem numeração, lâmina seguinte à p. 274). Reprodução a partir de original.  
Fonte: Biblioteca de Ramón Sobrino Buhigas conservada por Ángel Núñez Sobrino em Cequeril (Cuntis, Pontevedra).

Após a apresentação de seu trabalho na emblemática exposição de 1909, o jovem desenhista pontevedrês trasladou-se para Madrid por ocasião de uma bolsa de estudos artísticos da *Deputación de Pontevedra*. Em um espaço de dois anos - quando se torna membro da *Arqueológica* e a sua partida para Madrid - Enrique Campo realizou, entre seus trabalhos de lápis e de aquarela, cento e dez desenhos de petróglifos (Núñez Sobrino, 2017). Em Madrid, instalou-se em um estúdio, o qual compartilhou com seu irmão, o escultor Fernando Campo (1886-1955), e seu o primo, o pintor Carlos Sobrino Buhigas (1885-

1978)<sup>56</sup>. Em sua estadia madrilena, a qual alternou seus estudos artísticos com trabalho burocrático em uma companhia de tabacos, Enrique Campo realizou um feito que lhe abriu as portas dos círculos mais eruditos da capital espanhola: a descoberta de uma ara romana próxima à *Puente de los Franceses*, em *La Bombilla*. Tratou então de realizar um desenho preciso do monumento arqueológico encontrado, de transcrever sua inscrição e comunicar o feito ao arqueólogo José Ramón Mélida y Alinari (1856-1933), então diretor do *Museo de Reproducciones Artísticas*. O caráter extraordinário deste acontecimento se deu pelo fato de ter sido a primeira ara romana encontrada em Madrid<sup>57</sup>. Esta descoberta da emblemática proporcionou a Enrique Campo Sobrino a sua porta de ingresso aos círculos de eruditos e de arqueólogos de Madrid e, também, a sua nomeação como Correspondente da *Real Academia de Historia* em 1910.

Aconselhado pelo presidente da *Sociedad Arqueológica*, Enrique Campo mostrou seu trabalho gráfico sobre os petróglifos galegos aos membros da *Real Academia de la Historia*. Este episódio, também ocorrido em 1910, marcou *um antes e um depois* no estudo da arte rupestre galega, a qual foi gradualmente deixando seu localismo e passou a ser considerada em um contexto mais abrangente da Pré-História Ibérica (Gil Rodríguez e Peña Santos, 2009, p. 313). Enrique Campo colaborou com a *Sociedad Arqueológica* durante quatro anos, trabalho que foi abruptamente interrompido devido à grave enfermidade, a qual levou o jovem desenhista prematuramente à morte aos 20 anos de idade (1911). Quando ocorreu seu falecimento, sua obra contabilizava mais de oitocentos desenhos e aquarelas distribuídos entre as mais diversas personalidades, da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* à *Real Academia de la Historia*, em Madrid.

O *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935), compêndio gráfico sobre os petróglifos pontevedreses organizado por Ramón Sobrino Buhígas (primo de Enrique Campo Sobrino), contém vinte e uma reproduções gráficas realizadas pelas mãos do jovem desenhista. Entre as obras de Enrique Campo que figuram no Corpus figura uma reprodução da gravuras rupestres do *Monte de Arriba* (Figura 27), situado na paróquia de Marín em Pontevedra, as quais estão perdidas ou ainda não foram identificadas até os dias atuais.

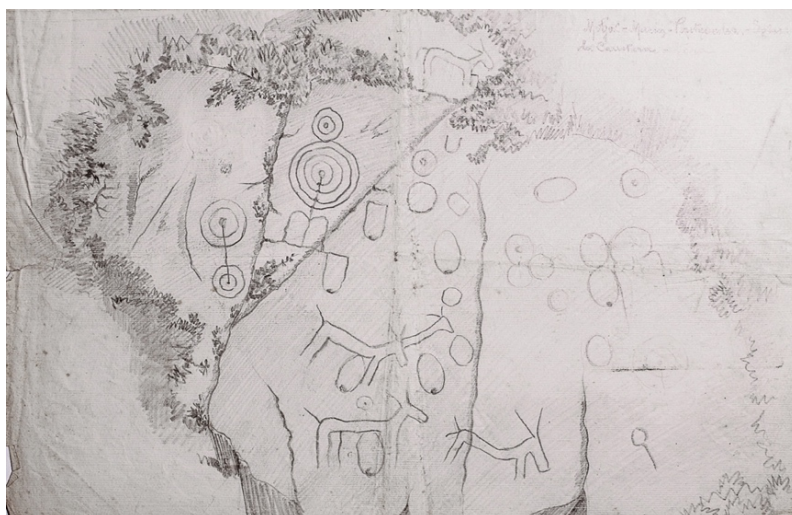
---

<sup>56</sup> Carlos Sobrino Buhígas (1885-1978), irmão de Ramón Sobrino Buhígas, foi um pintor que viveu desde jovem em Madrid, onde obteve o título de professor de desenho e caligrafia e posteriormente cátedra na *Escola Superior de Comercio*. Também recebeu numerosas distinções pelo seu trabalho artístico como a medalha de ouro da *Exposición Regional Gallega de Santiago de Compostela* (1909). Carlos Sobrino também realizou trabalhos para a *Sociedad Arqueológica*. Na capital homônima da província de Pontevedra, a *Rua Irmãos Sobrino Buhígas* é uma homenagem ao pintor Carlos Sobrino Buhígas e ao irmão Ramón Sobrino Buhígas.

<sup>57</sup> A ara romana, descoberta por Enrique Campo, se conserva no *Museo Arqueológico Nacional*, em Madrid.



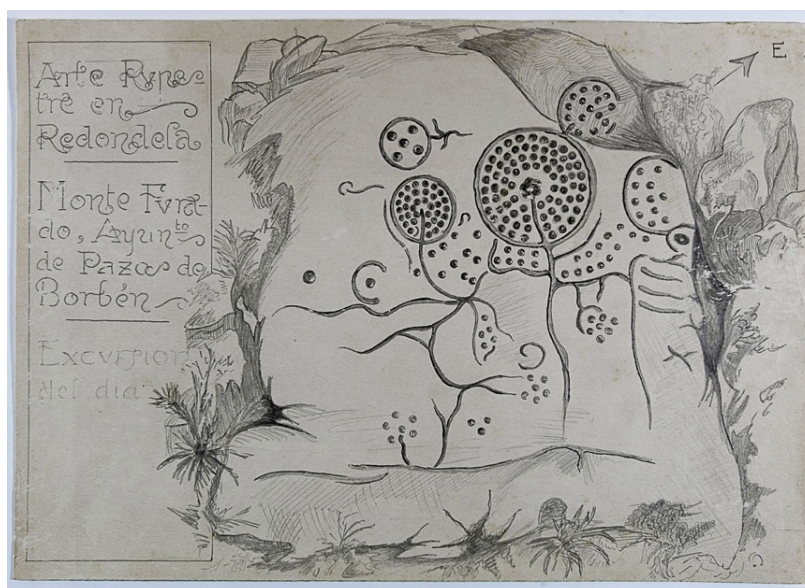
Figura 27 - *Monte de Arriba* (Marín) segundo desenho de Enrique Campo Sobrino.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro 1738 CAMP 41.

Eugenio Feijóo Alfaya foi correspondente da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* e dele procedem reproduções gráficas dos petróglifos localizados nos concelhos de Pazos de Borbén e de Redondela. O próprio desenhista descobriu alguns exemplares de gravuras rupestres com ajuda de um homem chamado Xosé Tomé que muito conhecia a região. O *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* tem quatro registros gráficos de sua autoria, entre eles o registro dos petróglifos do *Monte Furado*, de Pazos de Borbén (Figura 28).

Figura 28 – Representação gráfica realizada por Feijóo Alfaya dos petróglifos de *As Tenxiñas* (Pazos de Borbén).



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG R1738\_FEI\_22.

Além de Enrique Campo Sobrino, outro desenhista muito importante da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* foi Castelao, quem chegou à cidade de Pontevedra em 1916 por ocasião de seu ingresso na *Delegación del Instituto Geográfico Estadístico* e, a partir de 1919, passou a frequentar Sampedro e a *Arqueológica*. Castelao realizou um extenso registro gráfico de cruces de pedra dentro e fora da Galiza. Escritor, pintor, etnógrafo, caricaturista e político, Castelao<sup>58</sup> também foi uma personalidade importante para a história política e cultural da Galiza (Figura 29). Em 1927, foi colaborador ativo na criação do *Museo de Pontevedra*, o qual conserva um grande número de suas obras em coleção homônima.

Figura 29 - Fotografia realizada na primeira década do século XX mostra Castelao (à direita) e o fotógrafo e jornalista compostelano Enrique Guerra ao lado de uma câmara fotográfica de estúdio.



Reprodução de Revista Vida Gallega, ano 1, nº 2, 1909, p. 16.

Em 1928, Castelao providenciou uma viagem de estudos para Bretanha com objetivo de estudar as cruces de pedra daquelas terras e também para se restabelecer do sofrimento causado pela morte prematura de seu único filho. No ano seguinte, com ajuda da *Junta de Ampliación de Estudios*, o desenhista partiu rumo à França para realização de seu estudo histórico e documental dos cruzeiros bretões, o qual resultou a obra *As cruces de pedra na Bretaña* (1930) publicada pelo *Seminario de Estudos Galegos*. Castelao passou a integrar a *Real Academia Galega* em 1933 e, em seu discurso de ingresso, pronunciou sobre as cruces

---

<sup>58</sup> Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1886-1950). Desde jovem, Castelao já mostrava habilidades artísticas e as desenvolveu de forma autodidata. Ao longo da vida, realizou exposições e colaborou com revistas como *La Voz de Galicia* até 1914, ano em que sofreu um episódio de cegueira. Operado e recuperado, voltou ao trabalho e, no ano seguinte, ganhou uma terceira medalha concedida pela *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, pelo seu trabalho *Cuento de Ciegos*.

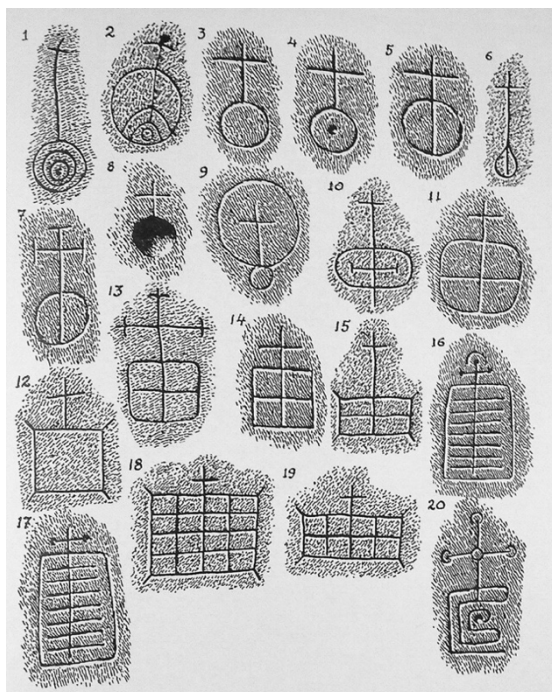


de pedra na Galiza. Publicada postumamente, sua obra *As cruces de pedra na Galiza* (1950) é um estudo detalhado em que Castelao descreveu a história, o significado e a tipologia das cruces e dos cruzeiros galegos. Em uma das partes do livro, a qual recebeu o título *As insculturas cruciformes de Galiza*, Castelao mencionou o trabalho de documentação realizado por Sobrino Buhígas:

A mór parte dos siños que se amostran nas figuras 4, 5, 6, 7 e 8, préntanse con profusión nas laxes que o Sr. Sobrino ten recollido e que dispois foron comprobadas por min sobor do térreo. (Castelao, 1984, p. 15)

As cinco figuras mencionadas por Castelao constituem, na verdade, cinco grupos de cruciformes espalhados em distintos concelhos da Galiza. Seleccionamos um destes grupos de representações gráficas realizadas por Castelao (Figura 30) nas seguintes localidades: 1. Mogor (Marín); 2. Cedeira (Redondela); 3, 4, 5, 7, 11 e 14 em vários lugares não mencionadas pelo autor; 6. Polvorín (A Coruña); 8. Chan de Cruces, Rañadoiro (Ponte Samapio); 9. Placeres (Pontevedra); 10: Chan de Balbóa, Rozas Vellas (Fentáns); 12, 13, 15, 18 e 19: Eira dos Mouros, Castro da Cividade (Sacos); 16 e 17: Pedra da Boullosa, monte Fontenla (As Fragas); 20. Portela da Laxe, Atalaia (Viascón).

Figura 30 - Desenhos de Castelao a partir dos cruciformes gravados na rochas galegas,

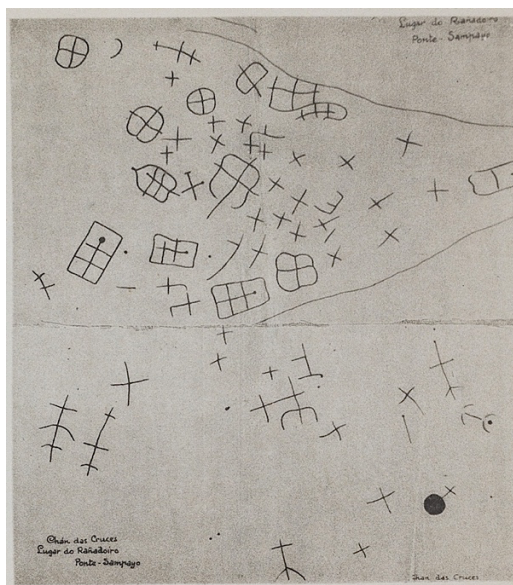


Fonte: *As cruces de Pedra na Galiza* (1984, p.17).

Reprodução a partir de original. Fonte: Biblioteca do Museo de Pontevedra.

Para integrar o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935), Sobrino Buhígas selecionou dois desenhos realizados por Castelao. Trata-se de uma representação dos petróglifos de *Chan de Cruces*, (Figura 31), os quais apresentam em seu conjunto, uma iconografia essencialmente constituída por cruciformes, tema de predileção e de investigação de Castelao. Embora a imagem publicada no *Corpus* aparente ser um único desenho, constatamos serem dois desenhos. A constatação surgiu a partir da análise das matrizes negativas utilizadas para compor o *Corpus Petroglyphorum* (Figura 32).

Figura 31 - Desenhos de Castelao sobre os petróglifos da *Pedra de Chan das Cruces*.



*Reprodução a partir do Corpus Petroglyphorum Gallaeciae (Lâmina XII, fig.26).*

Figura 32 - Desenhos de Castelao reproduzidos fotograficamente por Sobrino Buhígas.



*Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.*

### 3.2.3. Fotógrafos

A fotografia também foi uma atividade muito apreciada e valorizada pela *Sociedad Arqueológica*. Muitas vezes, o presidente Casto Sampedro partia em excursão de investigação somente com um fotógrafo. "*Sampedro siguió con sus fotógrafos, paso a paso los caminos viejos*" Filgueira Valverde (1948, p. 40). Nos inícios da *Arqueológica*, o fotógrafo de maior representatividade foi Francisco Zagala Pérez (1842-1908), um dos mais destacados fotógrafos galegos do século XIX e início do século XX. Portador dos mais avançados procedimentos e aparelhos fotográficos da época, Zagala atuou como retratista, produziu *cartes de visite* (muito em voga na década de 1880), fez registros de vistas urbanas e de monumentos de Pontevedra. Em 1883, publicou *Recuerdo de Pontevedra*, primeiro álbum de fotografias editado na Galiza. O trabalho de Zagala é reconhecido pelo seu valor etnográfico e documental (Figura 33).

Figura 33 - Fotografia de Zagala realizada durante a segunda exposição organizada pela *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* em 1896.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 100169.

Primeiro fotógrafo oficial da *Sociedad Arqueológica*, Zagala realizou uma série de trabalhos desde a fundação da instituição, em 1894, e acompanhou o presidente Casto Sampedro em algumas excursões arqueológicas. Estas jornadas permitiram a Zagala

constituir um considerável acervo fotográfico de ruínas arqueológicas e de monumentos de interesse histórico, até então abandonados ou esquecidos de Pontevedra. Foi no exercício destas atividades de cunho arqueológico que Zagala colocou a fotografia a serviço das ciências (AAVV, 1994, p. 9-17).

Com o falecimento de Zagala (1908), o sucedeu o empresário aficionado por fotografia, Sáez-Mon<sup>59</sup>, o qual contratou o fotógrafo Lorenzo Novás para as atividades fotográficas práticas. Segundo Filgueira Valverde<sup>60</sup> (1948, p. 44), Casto Sampedro conseguiu formar o trabalho do aprendiz Novás a sua maneira, o que garantiu uma notável documentação fotográfica arqueológica, sobretudo sobre inscrições e relevos.

Na relação estabelecida entre a documentação fotográfica dos gravados rupestres galegos e a *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, merece particular destaque a figura de Ramón Sobrino Buhigas (1888-1946), um notável investigador que dirigiu seu interesse para âmbitos muito heterogêneos da disciplina (Rey García, 2020). Havia sido o seu primo Enrique Campo Sobrino, quem o iniciara na investigação dos petróglifos (Núñez Sobrino, 2019). Os trabalhos de Sobrino Buhigas sobre os petróglifos galegos datam a partir de 1917, ano em que deu início à realização uma ampla documentação fotográfica sobre os gravados rupestres. As investigações sistemáticas realizadas por Sobrino Buhigas acerca dos petróglifos, foram de uma parte a pedido da *Sociedad Arqueológica* e, de outra parte, por iniciativa do próprio investigador. O resultado deste trabalho, que durou quase duas décadas, culminou em uma das obras mais emblemáticas da arte rupestre da Galiza e da própria historiografia da arte rupestre: o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935).

Ángel Núñez Sobrino é neto de Ramón Sobrino Buhigas. Filósofo e escritor, escreveu e escreve artigos sobre o trabalho do seu avô, sobre Enrique Campo Sobrino e sobre o arqueólogo Ramón Lorenzo-Ruza, todos descendentes de uma mesma linhagem. O espólio fotográfico e documental de Sobrino Buhigas está preservado graças aos seus cuidados desde o ano 1978. Segundo Núñez Sobrino (2019, p.133), a primeira fotografia realizada por Sobrino Buhigas com intenção científica e pensada para compor uma catalogação dos petróglifos galegos foi o registro da *Laxe de Montecelo*, em Cequeril (Figura 34).

---

<sup>59</sup> Certas publicações atribuem a autoria desta fotografia à Lorenzo Novás. No entanto, esta atribuição ainda é discutida.

<sup>60</sup> Xosé Fernando Filgueira Valverde (1906-1996), historiador e escritor, foi um dos fundadores do Seminário de Estudos Galegos (SEG) em 1923.



Figura 34 -Fotografia realizada em 1917 por Ramón Sobrino Buhigas mostra os petróglifos da *Laxe de Montecelo*.



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Nuñez Sobrino.

### 3.3. DO INÍCIO DO SÉCULO XX ATÉ À GUERRA CIVIL ESPANHOLA (1936)

O período caracterizado pelo começo do século XX até os momentos antecedentes ao advento da Guerra Civil Espanhola, em 1936, marcou toda uma etapa no que se refere às investigações sobre os petróglifos galegos. Conforme abordado no item anterior, os primeiros trabalhos de catalogação sobre o fenômeno rupestre foram empreendidos pela *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, a qual teve como maior expoente o labor do genial e talentoso desenhista Enrique Campo Sobrino. Graças ao jovem desenhista e a apresentação das suas lâminas gráficas na *Exposición Rexional de Galicia* (Santiago de Compostela, 1909) e na *Real Academia de Historia* (Madrid, 1910) os petróglifos galegos se tornaram conhecidos por especialistas em nível nacional como o arqueólogo José Ramón Mélida e Juan Cabré Aguiló.

No ano 1923 em Santiago de Compostela surgiu o *Seminario de Estudos Galegos (SEG)*, instituição científico-cultural fundada por jovens universitários com objetivo de estudar as manifestações da cultura galega de um ponto de vista nacionalista e interdisciplinar. Suas atividades foram estruturadas em doze seções com o intuito de abranger áreas das Ciências e das Letras. Entre elas, figurava no SEG a seção de Pré-História

que teve como propósito o início de uma catalogação de monumentos e de objetos pré-históricos da Galiza. O SEG contou com doze anos de vida ativa até o encerramento de suas atividades em 1936, ocasionado pelo início da guerra civil espanhola. Entre os membros do SEG estavam Fermín Bouza-Brey e Florentino López Cuevillas, que descobriram novas gravuras rupestres, ampliaram a classificação temática dos dois grupos de Obermaier e tentaram fazer da arte rupestre galega um elemento associado a uma identidade cultural atlântica (Gil Rodríguez e Peña Santos, 2009, p.314). No final dos anos 20, surgiram as primeiras publicações do SEG e do grupo *Nós*, este último que fez do Celtismo uma peça mestra do seu trabalho científico, cultural e político (Pereira González, 2003, p. 441).

Ainda na década de 1920 surgiram os primeiros trabalhos realizados por investigadores internacionais de grande prestígio. O primeiro deles foi realizado pelo arqueólogo alemão Hugo Obermaier<sup>61</sup>, o qual se encontrava na Espanha na qualidade de catedrático na *Universidad Central de Madrid* (1922). Obermaier foi quem estabeleceu a primeira classificação tipológica e cronológica dos gravados rupestres galegos ao propor uma distinção em dois grandes grupos temáticos. Um primeiro grupo seria o denominado Grupo Antigo (*Altere Gruppe*), composto por representações de cruciformes, idoliformes, motivos em ferraduras e outras figuras da arte esquemática que corresponderiam ao período Neolítico peninsular. O segundo grupo seria o Grupo Recente (*Jüngere Gruppe*), constituído por combinações circulares, espirais e zoomorfos que corresponderia à da Idade do Bronze, tendo iniciado já no final do Neolítico. Estas últimas identificadas como o testemunho de uma linguagem de profundo e misterioso significado plasmado sobre lugares sagrados (Peña Santos e Rey García, 2001, p. 65).

As teorias de Hugo Obermaier acabaram por influenciar inúmeros investigadores e contribuíram para difundir informações sobre arte rupestre do noroeste peninsular. Entre os estudos posteriores influenciados pelo investigador alemão, está o trabalho do arqueólogo português Rui Serpa Pinto, o qual corroborou a tipologia cronológica proposta por Obermaier em seus estudos realizados em Portugal (Santos Estévez, 2007; Gil Rodríguez e Peña Santos, 2009).

---

<sup>61</sup> De origem alemã, Hugo Obermaier (1877–1946) foi professor no *Institute de Paléontologie Humaine*, em Paris (1911). Ele se encontrava na Espanha, com seu assistente Paul Wernett (1889-1972) quando Alemanha declarou guerra à França em 1914. Os dois cidadãos alemães foram impedidos de retornar à França e tão pouco desejavam regressar à Alemanha. Obermaier permaneceu então na Espanha, onde ingressou no *Museo Nacional de Ciencias Naturales*, em Madrid. Posteriormente, em 1922, foi criado para ele a cátedra *Historia primitiva del hombre* na *Universidad Central de Madrid*. Também integrou a *Academia de la Historia* e permaneceu na Espanha até o início da guerra civil espanhola.

Na Galiza, foi o naturalista pontevedrés Ramón Sobrino Buhías quem dedicou grande parte de sua vida e de seus esforços ao estudo dos gravados rupestres. Conhecedor tanto das rías quanto dos montes galegos, Sobrino Buhías passou a documentar sistematicamente a arte rupestre ao ar livre galega a partir do ano 1917. Munido de uma câmara fotográfica, de um alforje com placas negativas em vidro e um tripé em madeira, passou a percorrer as terras paroquiais dos concelhos provinciais de Pontevedra em busca de estações de petróglifos. Inicialmente, Sobrino Buhías procedeu a documentar graficamente as estações rupestres mencionadas por alguns estudiosos - como Cabré Aguiló, Barros Sivelo, Murguía, entre outros – e aquelas registradas nos desenhos de Enrique Campo (1890-1911), os quais eram de propriedade da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*.

Graças à sua paixão e vocação para a arqueologia, complementadas por consideráveis recursos financeiros, Sobrino Buhías prosseguiu novas investigações nas terras galegas. Por meio da realização de prospeções acompanhado por diferentes colaboradores e informantes locais, o investigador logrou a descoberta de 250 rochas com gravuras rupestres, agrupadas em 115 novas localidades rupestres. Além de proceder à documentação fotográfica dos gravados rupestres, Sobrino Buhías também empregou suas habilidades técnicas e artísticas para registra-los e o fez por meio de diferentes métodos como elaboração de desenhos, de composições gráficas e reproduções em moldes de gesso.

A partir de uma estreita relação entre o *Seminario de Estudos Galegos* (a qual Sobrino Buhías era membro) e a *Sociedade Arqueológica de Pontevedra*, empreendeu-se a compilação e a publicação do material documental produzido no primeiro terço do século XX: o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, obra de Ramón Sobrino Buhías impressa em latim no ano 1935. A obra é um compêndio da documentação fotográfica e gráfica realizada essencialmente por Ramón Sobrino Buhías durante quase duas décadas de trabalho, além de incluir alguns documentos gráficos conservados pela *Sociedad Arqueológica*, como desenhos de Enrique Campo, Feijóo Alfaya e Castelao.

Como consequência da Guerra Civil Espanhola iniciada em 1936 e o advento das primeiras décadas do regime franquista, as investigações sobre a arte rupestre galega entraram em uma considerável fase de estagnação. Houve repressão cultural e política e alguns dos investigadores mais ativos da época foram exilados. De forma geral, o período de estagnação sofrido pelos estudos de arte rupestre na Galiza durou quase três décadas, tendo assistido nova decolagem com o impulso dado por iniciativa do investigador italiano



Emmanuel Anati em meados dos anos 1960 e a posterior chegada de missões arqueológicas, também italianas, no território galego.

Uma exceção a esta estagnação foram os estudos do conceituado arqueólogo Ramón Lorenzo-Ruza filho de Ramón Sobrino Buhígas que, certa forma, deu prosseguimento aos trabalhos iniciados pelo pai (Figura 35)<sup>62</sup>. As teses desenvolvidas por Lorenzo-Ruza continuam atuais, assim como a documentação gráfica e fotográfica produzida pelo seu pai (o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*) e os desenhos arqueológicos de seu tio Enrique Campo Sobrino. Sobre esta cadeia familiar vocacionada para a arqueologia destacamos as palavras de Ángel Núñez Sobrino:

“(...) a valiosa visión que hoxe toda a sociedade ten dos petróglifos non sería a mesma sen ter existido o inmenso labor destas tres persoas, metade científicas, metade artistas e fotógrafos (Ángel Nuñez, 2019, p.131).

Figura 35 – Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza nos petróglifos de *Morillas* (Campo Lameiro), ca.1958.



Fotografía: C. Paratcha.

<sup>62</sup> Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (03/03/1915 - 03/02/1959) consolidou a sua vocação arqueológica já na juventude enquanto acompanhava o seu pai na procura, estudo e catalogação dos petróglifos galegos, tarefa que continuou brilhantemente e a qual dedicou a maior parte de seus esforços no campo da arqueologia (Cañada, 2003). Como arqueólogo foi comissário de escavações arqueológicas em Santiago de Compostela, secretário do *Seminario de Historia Primitiva* da USC, membro correspondente da *Real Academia Galega* e da *Associação dos Arqueólogos Portugueses*. Escreveu numerosas publicações e produziu aproximadamente 2.500 documentos gráficos entre fotografias, desenhos técnicos e anotações em suas agendas. Sua meticulosidade e rigor aplicados ao estudo, à documentação e à análise dos sítios arqueológicos contribuiu para o advento de uma nova perspectiva na arqueologia galega convertendo-a em verdadeira disciplina científica (*Colectivo A Rula*, 2009). Embora Lorenzo-Ruza tenha continuado o trabalho do pai, o arqueólogo discordou de algumas de suas ideias, sobretudo aquelas que corroboravam as teorias de Hugo Obermaier, referência nas investigações sobre os petróglifos da Galiza. Para defender suas novas ideias, Lorenzo-Ruza publicou o trabalho *Origen de los petroglifos gallego-atlánticos (Crítica a la tesis de H. Obermaier)* em 1952. Devido à morte prematura de Lorenzo-Ruza, aos 44 anos de idade, as investigações sobre os petróglifos galegos entraram novamente em um período de estagnação.

## 4. METODOLOGIA DE TRABALHO



## 4. Metodologia de trabalho

A construção desta investigação envolveu três grandes etapas metodológicas que juntas somam quase dois anos de trabalho. Consideramos que o primeiro ano foi um período de preparação e de ampliação de conhecimentos sobre a história da fotografia, enquanto o segundo ano foi dedicado à revisão bibliográfica seguida de trabalho de campo, o que exigiu nosso deslocamento até a província de Pontevedra, na Galiza (Espanha). A viabilidade deste deslocamento aconteceu graças ao acordo bilateral *Erasmus* firmado entre o Instituto Politécnico de Tomar (Portugal) e o *Museo de Pontevedra* (Espanha)<sup>63</sup>.

No que se refere ao desenvolvimento e a construção deste trabalho, sintetizamos o processo em três etapas assim descritas:

- Primeira etapa: ampliação de estudos por meio de acompanhamento em cursos sobre *História da Fotografia* ministradas no Instituto Politécnico de Tomar – IPT (Portugal);
- Segunda etapa: revisão bibliográfica, a qual teve lugar essencialmente na biblioteca do *Museo de Pontevedra* (Espanha);
- Terceira etapa: análise dos arquivos gráficos de Ramón Sobrino Buhigas conservados nas cidades de Pontevedra e de Vigo (Espanha), respetivamente no Arquivo Gráfico do *Museo do Pontevedra* e no arquivo particular de Ángel Núñez Sobrino.

### 4.1. AMPLIAÇÃO DE ESTUDOS SOBRE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Em 2019, teve lugar o processo inicial desta investigação, o qual foi consagrado ao estudo da história da fotografia. Tratou-se de um estudo complementar e de suporte ao tema "arqueologia da imagem", uma vez que o processo fotográfico evoluiu ao mesmo tempo que a Arqueologia enquanto disciplina científica. Situar o contexto histórico, sociocultural e tecnológico do processo fotográfico constituiu um pilar importante para compreender a técnica fotográfica aplicada à documentação arqueológica. Esta etapa de ampliação de

---

<sup>63</sup> Julgo conveniente e apropriado mencionar que o período o qual se realizou esta investigação na Galiza coincidiu com o advento da pandemia causada pela Covid-19. Em razão desta crise sanitária, as autoridades espanholas adotaram a partir do dia 9 de março de 2020, uma série de medidas para contenção da enfermidade. O fechamento temporário de estabelecimentos e institutos de caráter educativo - como sala de investigação, arquivo gráfico, biblioteca, parque arqueológico, entre outros – acabou por exigir a extensão do tempo de pesquisa *in situ*, uma vez que o nosso trabalho é essencialmente historiográfico e exigiu, portanto, consultas a fundos bibliográficos e gráficos incontornáveis para o seu êxito.

estudo aconteceu no Instituto Politécnico de Tomar – IPT (Portugal), o qual oferece, no âmbito da estrutura curricular de licenciatura em Fotografia<sup>64</sup>, unidades curriculares de interesse a esta monografia. Desta forma, a autora assistiu presencialmente e regularmente às cadeiras de *História da Fotografia I*, *História da Fotografia II* e *Processos de Impressão com Prata*.

Em *Historia da Fotografia*<sup>65</sup>, estudou-se os processos tecnológicos, culturais e sociopolíticos relacionados ao contexto histórico do advento e do desenvolvimento da prática fotográfica. A cadeira *Processos de Impressão com Prata*<sup>66</sup> foi constituída por um curso teórico e um curso prático. As aulas teóricas foram dedicadas à contextualização da invenção dos processos históricos fotográficos, enquanto as aulas práticas foram dedicadas ao aprendizado de técnicas de impressão dos processos históricos estudados. As preleções deste último curso aconteceram no laboratório fotoquímico da instituição, onde praticou-se métodos históricos de impressão fotográfica.

## 4.2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E INVESTIGAÇÃO DOCUMENTAL

Esta etapa metodológica concernente à revisão bibliográfica teve como objetivo investigar quais teriam sido as primeiras referências sobre arte rupestre que se tem conhecimento até os dias atuais. A este tema, dedicamos o primeiro capítulo do trabalho, onde procuramos identificar as primeiras menções relatadas em texto manuscritos e também os primeiros desenhos que fizeram alusão a gravuras rupestres.

No segundo capítulo, procuramos identificar as primeiras referências gráficas em arte rupestre ao ar livre inseridas no recorte geográfico da nossa investigação, ou seja, no extremo Noroeste espanhol, precisamente nas terras da Galiza. Por se tratar de uma busca concentrada em imagens de um passado teórico, mas também relacionado ao próprio desenvolvimento da imprensa (tipográfica), foi necessário recorrer a obras históricas originais - dos séculos XVIII e XIX - as quais tivemos acesso na biblioteca do *Museo de Pontevedra*. Graças a este amplo acervo de obras históricas disponíveis, logramos identificar uma fotografia impressa

---

<sup>64</sup> A licenciatura em Fotografia oferecida pelo IPT tem como área científica predominante *Artes, Design e Comunicação*.

<sup>65</sup> Disciplina realizada em distintos semestres: *História da Fotografia I* foi ministrada pelo prof. Miguel Duarte Antunes da Silva Jorge e *História da Fotografia II* ministrada pelo prof. Valter Nuno Garcez da Silva Ventura.

<sup>66</sup> Disciplina constituída de aulas teórica e prática em laboratório fotoquímico. O curso teórico foi ministrado pelo prof. Alexandre José de Magalhães Figueiredo, enquanto as aulas práticas foram ministradas pelo prof. Tiago Alexandre Figueiredo Cacheiro.

que pode ter sido o primeiro documento fotográfico a registrar gravados rupestres a céu aberto na Galiza.

Também apoiado em revisão bibliográfica de cunho, o capítulo terceiro deste trabalho trata da historiografia de dos personagens pioneiros no estudo da arte rupestre na Galiza, representados por investigadores, desenhistas e fotógrafos que integraram a *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* no final do século XIX até meados do primeiro terço do século XX. O capítulo quarto, no qual o leitor tem diante dos olhos descreve as etapas metodológicas empregadas para construção deste trabalho.

O capítulo quinto trata exclusivamente do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, obra máxima de Ramón Sobrino Buhigas. Essencialmente gráfica, o *Corpus* é uma compilação de registros fotográficos *in situ* e de reproduções de moldes em gesso, de desenhos técnicos e de composições gráficas sobre as gravuras rupestres ao ar livre da Galiza conhecidas até meados do primeiro terço do século XX. A exigência de consulta e de manuseio constante desta preciosa e singular obra - raríssima nas bibliotecas europeias – constituiu o motor de impulso para nosso deslocamento até a cidade de Pontevedra a fim de proceder à investigação dentro de instituições específicas ali instaladas. A singularidade e raridade do *Corpus* se devem a dois fatores principais: a impressão limitada a 500 exemplares no ano 1935 e o advento da Guerra Civil Espanhola em 1936, que acabou por determinar a recolha dos livros a fim de resguarda-los da repressão cultural. Para se ter um exemplo da raridade do *Corpus*, no catálogo *Worldcat*, que alberga registros de mais de 71 mil bibliotecas públicas e privadas em todo o mundo, consta que em Portugal há o registro de um único exemplar do *Corpus*, disponível na biblioteca da Universidade de Coimbra sob o número de registo b1787414. Uma pesquisa no catálogo da instituição revelou que o exemplar ali disponível não é a edição histórica de 1935, mas uma versão fac-similar publicada em 2000 que, por se tratar de uma reprodução, não tem a mesma qualidade gráfica que a obra original.

Além do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* e da consulta a obras históricas e outras especificamente da cultura e da história galega *in loco*, outro elemento que merece ser mencionado foram as buscas bibliográfica pela internet. Com o objetivo de ampliar os resultados de busca em redes de diferentes países, aderiu-se a uma ferramenta de rede de comunicação virtual privada conhecida como sistema VPN, sigla abreviada do inglês *Virtual Private Network*. Este sistema permite o estabelecimento de uma conexão direta entre computadores de países distantes, o que significa que o investigador pode realizar suas

buscas documentais diretamente na rede de comunicação local do país que necessitar, tornando os resultados mais assertivos

No caso desta investigação, o uso do sistema VPN possibilitou resultados de pesquisa mais objetivos. Um exemplo: sentimos a necessidade de buscar informações sobre uma obra de origem nórdica datada do século XVII intitulada *Danicorum monumentorum*. Ao buscarmos o termo estrangeiro a partir da nossa rede local de internet, no caso a Espanha, os resultados apresentados eram muito vagos e maioritariamente associados ao comércio de livros. Ao conectarmos o VPN na localização "Noruega", encontramos uma série de informações consistentes e de artigos acadêmicos hospedados na rede nacional norueguesa. Utilizamos o VPN para diversas outras consultas em redes na França, Itália, Inglaterra, Estados Unidos, Brasil e Portugal.

#### 4.3. ANÁLISE DOS ARQUIVOS GRÁFICOS DE RAMÓN SOBRINO BUHÍGAS

A segunda etapa metodológica foi constituída pela consulta e consequente análise do material fotográfico histórico de Ramón Sobrino Buhígas conservado em distintos arquivos gráficos localizados nas cidades de Pontevedra e de Vigo.

Na cidade de Pontevedra, este trabalho teve lugar no Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra*. Posteriormente, em um segundo momento de desenvolvimento da investigação, procedemos um extenso estudo dos originais fotográficos, gráficos e documentais de Sobrino Buhígas conservados pelo seu neto Ángel Núñez Sobrino em dois locais distintos. Em sua residência, na cidade de Vigo, conserva-se o espólio fotográfico, enquanto na *Casa Grande da Eira*, propriedade familiar desde princípios do século XVIII situada na paróquia de Cequeril (Cuntis), encontra-se o espólio gráfico (desenhos e composições gráficas) e documental.

##### 4.3.1. Fundos do Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra (Pontevedra)

O primeiro arquivo gráfico consultado foi o fundo conservado no *Museo de Pontevedra*. Inicialmente as consultas foram realizadas por meio de seu catálogo documental e bibliográfico denominado *Atopo*, uma ferramenta de busca *online* que disponibiliza a visualização das imagens em dimensão de até 480 x 480 píxeis. (Figura 36).



Figura 36 - Reprodução de écran mostra resultado de busca de imagem no catálogo documental e bibliográfico *Atopo*.

Buscar Idioma

Introduzca el término de búsqueda
BUSCAR

Búsqueda avanzada

« Anterior
REGISTRO 11 DE 137
Siguiente »

Compartir este registro

**RESULTADOS RELACIONADOS**

**Petróglifo do Lombo da Costa**  
por: Sobrino Buhigas, Ramón (1888-1946)

**Baleirado do petróglifo do Penedo das Tenxiñas**  
por: Sobrino Buhigas, Ramón (1888-1946)  
Publicación/Creación: (1929)

**Petróglifo dos Carballiños**  
por: Sobrino Buhigas, Ramón (1888-1946)  
Publicación/Creación: (1917)

**Petróglifo da Laxe das Picadas**  
por: Sobrino Buhigas, Ramón (1888-1946)  
Publicación/Creación: (1917)

**Laxe dos Homes en Cequeril, Cuntis, Pontevedra**  
por: Sobrino Buhigas, Ramón (1888-1946)  
Publicación/Creación: (1917)

### Ramón Sobrino no Petróglifo de Vilar de Matos

<b>Mención de responsabilidad:</b>	R. Sobrino
<b>Autor/Creador:</b>	Sobrino Buhigas, Ramón (1888-1946)
<b>Tipo:</b>	Gráfico
<b>Idioma:</b>	Castellano
<b>Publicación/Creación:</b>	[S.l.] : [s.n.], [primer cuarto do s. XX]
<b>Descripción Física:</b>	1 fot. : br. e n. ; 12 x 17,5 cm
<b>Materias:</b>	Sobrino Buhigas, Ramón > (1888-1946) Petróglifos > Pontevedra (Provincia) Fotografía > Galicia > 20º século Pontevedra (Provincia) > Restos arqueolóxicos

Existencias	Descripción					
<div> <div>&lt;&lt;</div> <div>1</div> <div>&gt;&gt;</div> </div>						
Institución	No. Clasificación	Cronología	Num. publicación	Disponibilidad	Notas	Tipo
Museo de Pontevedra	8.1.1. Petróglifos (AG 204891)			Disponible		Consultable previa solicitud

Captura de tela

Após a verificación em ecrã, via *Atopo*, procedemos à análise do material constante nos fundos documentais do *Museo de Pontevedra*. Com permissão concedida pelo diretor José Manuel Rey García e, conseqüente auxílio prestado pela equipe do Arquivo Gráfico<sup>67</sup>, iniciamos a análise das provas fotográficas em papel conservadas na instituição, uma vez

<sup>67</sup> Cristina Echave Durán conservadora do Arquivo Gráfico e Reis Camiña Castro, auxiliar de conservação.



que nem todos os registros fotográficos acondicionados nos depósitos estão digitalizados e disponíveis no *Atopo*.

Recebemos da equipe do Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* sete pastas-arquivos relacionadas a sete concelhos pontevedreses: Campo Lameiro, Cerdedo-Cotobade, Cuntis, Marín, Pazos de Borbén, Poio e Salcedo. Cada pasta-arquivo continha fotografias de gravuras rupestres localizadas nos respetivos concelhos da província de Pontevedra. Inicialmente, agrupamos as fotografias por estações rupestres dentro de cada concelho. No grupo de fotografias de petróglifos do concelho de Marín, por exemplo, havia registros de três estações rupestres: *Pedra do Labirinto*, *Pedra dos Mouros* e *Campiños* (Figura 37).

Na sequencia - dentro dos grupos de estações rupestre por concelho - organizamos as imagens obedecendo a um critério cronológico de realização fotográfica. As primeiras análises mostraram que a maior parte das fotografias históricas conservadas no Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* sobre os petróglifos galegos correspondem ao período que se inicia em 1917 e são de autoria de Ramón Sobrino Buhigas, autor do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Algumas provas fotográficas foram realizadas na década de 1960, pelo fotógrafo Paratcha, e outras em 1979, pelo renomado investigador Antonio de la Peña Santos, atual conservador dos fundos arqueológicos do *Museo de Pontevedra*.

Figura 37 – Metodologia inicial de trabalho no *Museo de Pontevedra*: agrupamento de registros fotográfico segundo o concelho ao qual se localiza o petróglifo registrado.



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

Pelo fato de constituírem a matéria-prima do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, optamos por concentrar nosso trabalho exclusivamente nos registros fotográficos de Ramón Sobrino Buhigas ou associados a ele. O capítulo sexto deste trabalho é dedicado à uma

inventariação de suas fotografias conservadas nos fundos do Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* até a data de 31 de dezembro de 2020. O inventário de fotografias históricas do autor é apresentado em forma de tabelas referentes aos sete concelhos pontevedreses portadores de sítios arqueológicos por ele documentados. Constitui material de interesse para investigadores interessados em ilustrar seus trabalhos ou conhecer o estado de conservação de determinadas estações rupestre há quase um século.

Feita a inventariação deste preciso material, passamos a analisar a superfície das provas fotográficas históricas com auxílio de uma lupa de contato (Figura 38). Esta análise minuciosa acabou por nos revelar informações extraordinárias sobre o procedimento metodológico empregado por Ramón Sobrino Buhígas em suas fotografias com o intuito de melhor apresentar e comunicar a arte rupestre ao público do primeiro terço do século XX. Detalharemos esta descoberta no item 7.5 deste trabalho.

Figura 38 - Fotografias históricas de autoria de Sobrino Buhígas foram observadas com auxílio de uma lupa de contato.



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

#### 4.3.2. Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino (Vigo)

O objeto de investigação deste trabalho foi delineado gradualmente<sup>68</sup> e à medida que determinadas conexões sociais e acadêmicas foram sendo estabelecidas. Podemos afirmar categoricamente que o marco determinante do objeto final da nossa investigação aconteceu

<sup>68</sup> Lembro uma vez mais que este trabalho foi realizado entre os meses de março e novembro, período de ocorrência da pandemia da Covid-19. Por esta razão, faço uso da palavra “gradualmente” com referência ao momento apropriado para o restabelecimento das relações sociais após o término do confinamento anunciado pelas autoridades espanholas em 3/6/2020.

em julho de 2020, quando tivemos acesso aos originais fotográficos históricos de Ramón de Sobrino Buhígas conservados pelo seu neto Ángel Núñez Sobrino. Contabilizamos quarenta e cinco horas de trabalho realizado na residência de Núñez Sobrino, na cidade de Vigo (Pontevedra), onde estão armazenados negativos e outros documentos de Sobrino Buhígas. O material ali se conserva pelo fato de Vigo gozar de um clima menos húmido que o de Pontevedra, sendo, portanto, mais adequado à conservação do material.

Filósofo e professor, Ángel Núñez Sobrino, atualmente com sessenta e cinco anos de idade, conserva desde o ano 1978 todo o espólio fotográfico e documental do avô Ramón Sobrino Buhígas. Em uma caixa de papel cartão, estão armazenados cerca de cento e sessenta envelopes de papel contendo os negativos fotográficos em placas de vidro conforme foram organizados por Sobrino Buhígas por ocasião da publicação do seu *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Cada envelope de papel traz, no lado reservado ao destinatário, informações manuscritas referentes à identificação do sítio rupestre registrado no negativo fotográfico e a posição que respetiva imagem deveria ocupar nas lâminas gráficas do livro (Figura 39).

Figura 39 – Originais fotográficos que serviram de matrizes para o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935), de Ramón Sobrino Buhígas.



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

Utilizando luvas de algodão, abrimos cuidadosamente envelope por envelope para apreciação e análise das imagens originais registradas nas placas de vidro com em gelatina e prata. Se nos fosse solicitado qualificar em uma só palavra o conteúdo que estes originais guardam em si, diríamos "esplêndido". Esplendor este que também emana do excelente

estado de conservação dos negativos fotográficos. A análise deste material fotográfico que serviu de matriz para a impressão do *Corpus* foi concluída durante três viagens de trabalho à Vigo. Concluída esta etapa, Ángel Núñez Sobrino me apresentou uma segunda parte do material fotográfico constituído por uma série de caixas de placas de vidro contendo cerca de trezentos outros negativos de Ramón Sobrino Buhigas, em sua maioria fotografias inéditas (Figura 40). Constituído por quase quinhentos negativos fotográficos revelados em placas de vidro e alguns poucos em película, o conjunto do espólio fotográfico de Sobrino Buhigas é um tesouro incomensurável para estudos de qualquer natureza sobre a arte rupestre da Galiza. O capítulo sétimo do nosso trabalho é inteiramente dedicado a relatar tudo o que pudemos perceber ao analisar o conjunto dos originais fotográficos de Sobrino Buhigas.

Figura 40 - Parte de uma série de caixas de placas de vidro com negativos fotográficos de Sobrino Buhigas contendo fotografias inéditas ao *Corpus*.



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

## 4.4. ORGANIZAÇÃO DO FLUXO DE IMAGENS COLETADAS

### 4.4.1. Hardware: ecrã apropriado para análise de imagem

Para proceder ao trabalho do grande fluxo de imagens reunidas ao longo deste trabalho utilizou-se um ecrã Dell Ultrasharp U2518D (Figura 41)<sup>69</sup>. A tecnologia deste equipamento oferece uma profundidade de cor superior, ou seja, confere exatidão de cores às imagens

<sup>69</sup> O ecrã mede 25 polegadas de diagonal (63,44 centímetros) com resolução de 2560 x 1440 pixel. A tecnologia de luz fundo é de lâmpadas LED (*light-emitting diode*). Espaço de cores 99% RGB com profundidade de cor de 16,7 milhões de cores. O formato das imagens é exibido na proporção 16:9.



conforme informações registradas pelo periférico que a capturou como um *scanner* ou uma câmara fotográfica. O revestimento frontal do ecrã é constituído por um filtro polarizador que tem a função de eliminar reflexos causados pela claridade oriunda, por exemplo, de uma janela ou de uma outra fonte de luz que possa incidir sobre o ecrã.

Figura 41 - Écran Dell Ultrasharp utilizado para trabalhar o fluxo de imagens.



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

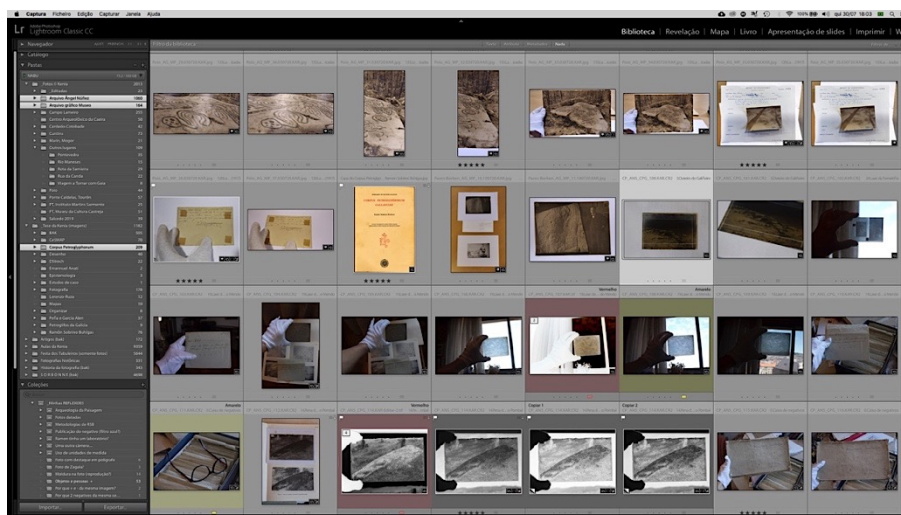
#### 4.4.2. Software: ferramenta para gerenciamento de imagens

Trabalhar com um grande fluxo de imagens digitais requer uma metodologia rigorosa e ordenada. Para cumprir esta etapa metodológica, foi utilizado o *Adobe Lightroom Classic CC*, ferramenta desenvolvida para assistir aos fotógrafos profissionais no que se refere à pós-produção de imagens (Figura 42). Esta ferramenta permite organizar e gerenciar o fluxo de imagens de forma inteligente e de acordo com critérios estabelecidos pelo investigador. É importante ressaltar que *Adobe Lightroom* não é o mesmo que *Adobe Photoshop*. Embora ambas ferramentas ofereçam algumas funcionalidades semelhantes, a linguagem e a forma de proceder são distintas. O editor de imagens *Photoshop* é uma ferramenta concebida para recomposição de imagens por meio de camadas, o que permite por exemplo a realização de montagens. Neste sentido, o *Photoshop* é de grande utilidade para edição e finalização de decalques arqueológicos após a documentação em campo.

De forma distinta, o *Lightroom* é uma ferramenta de otimização de fotografias por meio de correções e de retoques essenciais como exposição, saturação e contraste, correção

de inclinação, entre outros. Uma das aplicações do *Lightroom* é a possibilidade de organizar diversas séries de visualização de imagens de acordo com critérios estabelecidos pelo investigador. Uma das grandes funcionalidades desta ferramenta aplicada à documentação arqueológica é justamente a organização do fluxo de imagens quando se trabalha com uma enorme quantidade de fotografias. Este recurso são as *Coleções*, recurso que permite multiplicar a visualização de uma mesma imagem em diversas séries (ou coleções) sem que o arquivo seja duplicado no computador. Dito de outra forma, uma única fotografia pode ser visualizada em dezenas de arranjos diferentes, conforme a necessidade do investigador.

Figura 42 - Painel de trabalho do Adobe Lightroom Classic CC.

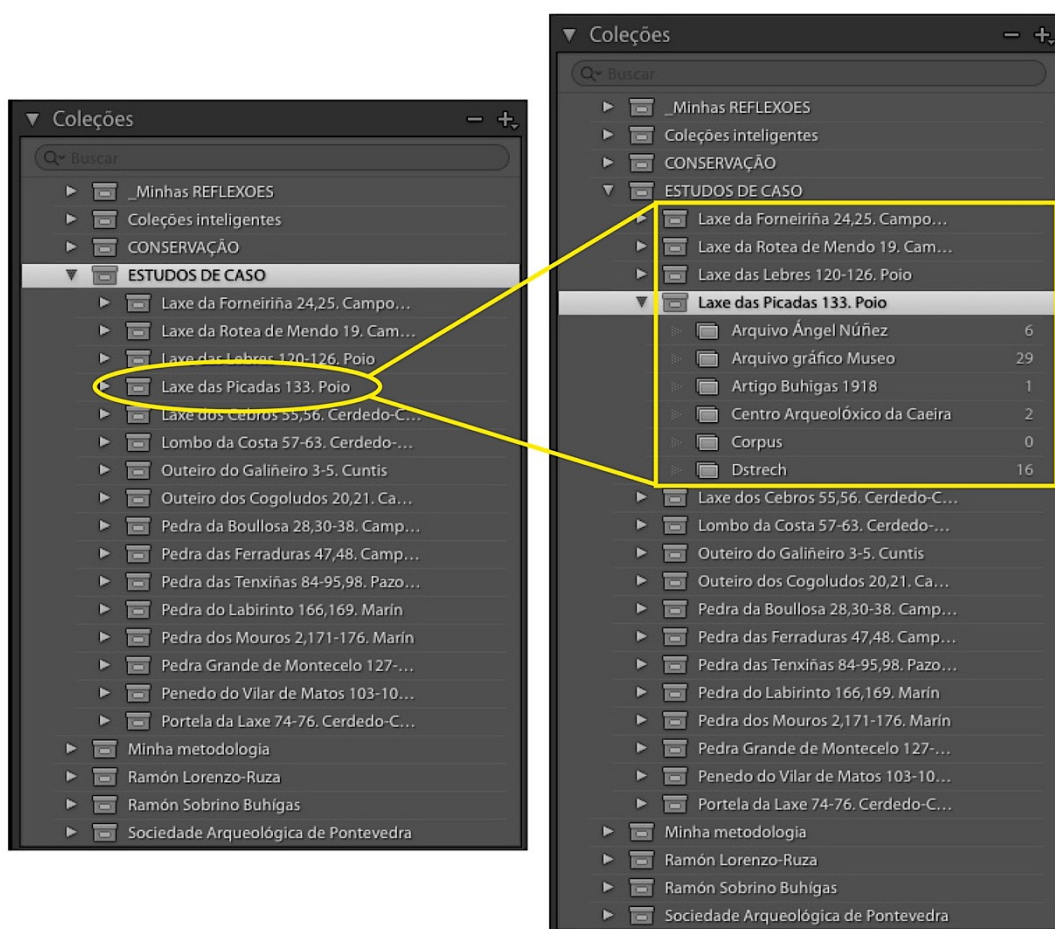


Captura de tela.

Ilustramos esta funcionalidade aplicada ao nosso trabalho e para isso tomamos como exemplo uma reprodução fotográfica de uma fotografia impressa em papel com autoria de Sobrino Buhigas. A fotografia digital feita por nós - por meio de uma Canon EOS 7D - foi realizada no Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra*. A fotografia impressa em papel com assinatura do autor refere-se a *Laxe das Picadas*. Fisicamente, em nosso computador, esta fotografia se encontra na pasta referente ao local de captura, ou seja, na pasta “Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra”. A partir daí, criamos um *conjunto de coleções* intitulado “Estudos de caso”. Dentro deste, criamos um novo nível de *conjunto de coleções* com diferentes pastas temáticas de interesse para análise desta imagem em conjunto com outras (Figura 43). Desta forma, essa mesma imagem da *Laxe das Picadas*, aparece nas coleções “Arquivo Ángel Núñez” (onde consta o respetivo negativo fotográfico), “Arquivo gráfico Museo” (fizemos uma série da fotografias do objeto em diferentes ângulos), “Artigo Buhigas

1918" (a imagem ilustra este artigo) e "Centro Arqueológico da Caeira" (onde consta um painel expositivo com esta imagem e texto associado), "Corpus" (a imagem impressa na página do livro), "DStrech" (utilizamos este filtro na superfície do papel fotográfico). Embora a imagem esteja presente em seis diferentes coleções, seu respectivo arquivo físico (TIFF) não existe seis vezes no disco duro, mas apenas uma vez, pois o *Lightroom* trabalha com cópias virtuais a partir da imagem física original. Na sequência do estudo ainda acrescentamos uma outra subcoleção intitulada "Conservação no Museo" com fotografias digitais que realizamos da rocha em exposição no *Museo de Pontevedra*. Mais para o final da nossa investigação, quando já havíamos conquistado mais informação e conhecimento acerca dos processos metodológicos de Sobrino Buhigas, acrescentamos a imagem em novas subcoleções como "Metodologia negro de Fume" e "Retoque fotográfico".

Figura 43 – Detalhe do painel de fluxo de imagem da nossa investigação. À esquerda, o conjunto de coleções "Estudos de caso" abrange imagens associadas aos distintos sítios rupestres estudados. À esquerda, a continuação do painel mostra pastas com diferentes classificações temáticas atribuímos à *Laxe das Picadas*.



Captura de tela.



5. O CORPUS PETROGLYPHORUM GALLAECIAE (1935), DE  
RAMÓN SOBRINO BUHÍGAS



## 5. O *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935), de Ramón Sobrino Buhígas

### 5.1. DOCUMENTAÇÃO DE VANGUARDA SOBRE ARTE RUPESTRE

Publicado em Madrid no ano de 1935, a obra *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae – Opera et Studio*<sup>70</sup> é resultado de dezanove anos de trabalho de Ramón Sobrino Buhígas dedicado à produção de documentos e de registros sobre as gravuras rupestres ao ar livre da Galiza conhecidas até o primeiro terço do século XX. Naturalista espanhol interessado em diversas áreas das Ciências, Sobrino Buhígas reuniu e organizou em forma de compêndio cerca de duzentos documentos gráficos de distintas naturezas sobre a arte rupestre galaica: registros fotográficos, desenhos, composições gráficas, reproduções em moldes em gesso e mapa cartográfico. Além dos documentos e registros gráficos de sua autoria, o autor também incluiu no *Corpus* algumas representações gráficas realizadas pelas mãos de desenhistas que outrora integraram a *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, como por exemplo Enrique Campo Sobrino, Feijóo Alfaya e Castelao. Ainda integram a obra, desenhos realizados por Osorio-Tafall, colega seu, também de formação naturalista, que o acompanhou em numerosos trabalhos de campo.

O *Corpus* foi publicado em latim<sup>71</sup>. É possível que a opção pela língua latina tenha sido eleita na intenção de divulgar universalmente a existência dos petróglifos galegos, sobretudo, na Europa e nas universidades (Gil Rodríguez e Peña Santos, 2009, p. 314). Para Xosé Souto Blanco, responsável pela tradução dos textos em latim para o galego na edição fac-similar de 2000, o fato do *Corpus* ter sido publicado na língua latina acabou por dificultar a difusão da obra entre os investigadores, além de ter constituído um entrave para potenciais leitores. Como decorrência desta dificuldade imposta pela língua considerada desaparecida, publicações sobre arte rupestre anteriores ao ano 2000, não listam o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* como obra bibliográfica realmente lida (ao menos integralmente). Entretanto, o o mencionam como obra fundamental de consulta sobre o tema. Mesmo com todos os textos

---

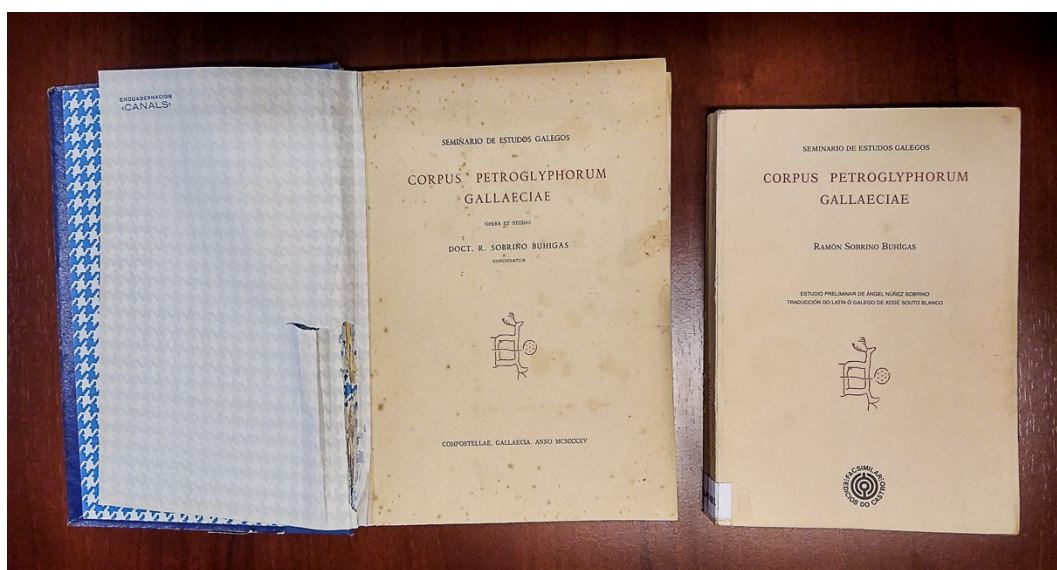
<sup>70</sup> Título conforme se lê na capa da edição de 1935. Em português "Corpus de Petróglifos de Galiza – Trabalho e Estudo".

<sup>71</sup> O *Corpus* foi escrito originalmente em espanhol e depois traduzido para o latim. A tradução ficou a cargo do frade Xosé Crespo Pozo, do mosteiro de San Xoán de Poio.

e legendas do livro escritos e latim os topônimos dos sítios rupestres foram conservados originalmente em língua galega.

Sessenta e cinco anos após a publicação do *Corpus* em Madrid, a obra foi reeditada em versão fac-similar no ano 2000 (Figura 44). A nova edição recebeu tradução dos textos do latim para o galego, além de integrar um estudo preliminar escrito por Ángel Núñez Sobrino<sup>72</sup>, filósofo e escritor, neto de Ramón Sobrino Buhigas. Foi Núñez Sobrino quem também se encarregou da reedição da obra, a qual afirma ser a mais avançada publicação, realizada por uma só pessoa, sobre os gravados rupestres na Europa. O investigador italiano Dario Seglie (2000, p.11) considera que o *Corpus* mantém intacto, até os dias atuais, o seu altíssimo valor de documentação rigorosa e metodologicamente correta, o que torna a obra de Sobrino Buhigas um caso verdadeiramente emblemático no campo da arte rupestre.

Figura 44 – Capa do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* À esquerda, publicação original de 1935 e, à direita, reedição em versão fac-similar impressa no ano 2000.



Fotografia: Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

O *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* surgiu sob influência de duas renomadas instituições da vida intelectual galega: a *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* e o *Seminario de Estudos Galegos*, cujos respetivos representantes assinaram os textos de

<sup>72</sup> Ángel Núñez Sobrino é colaborador do *El Correo Gallego* (periódico publicado em Santiago de Compostela), do *Museo de Pontevedra* e do *Centro de Interpretación e Documentación do Parque Arqueolóxico da Arte Rupestre de Campo Lameiro (PAAR)*.

apresentação da obra. O primeiro prefácio foi escrito sob a pluma de López Cuevillas<sup>73</sup>, presidente da seção de Pré-História do Seminário de Estudos Galegos - SEG, entidade a qual Sobrino Buhígas tornara-se membro no ano 1927 com a apresentação do trabalho *Contribución al estudio de las insculturas rupestres galegas*. A redação do segundo prefácio foi de autoria de Casto Sampedro y Folgar, presidente da *Sociedad Arqueológica*, a qual havia doado ao SEG uma parte de sua coleção de reproduções de gravuras rupestres e encarregado Sobrino Buhígas a dar continuidade à obra de seu primo Enrique Campo, tarefa que “*cumpriu coa súa obriga de maneira brillante*” (Casto Sampedro, 1935, p. 123).

O trabalho de edição do *Corpus* teve início em 1931 e foi finalizado quatro anos depois, tendo sido impresso no dia 26 de junho de 1935 segundo informação publicada no cólofon do livro. Neste mesmo ano, em Portugal, Sobrino Buhígas proferiu a conferência *O que é o Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, durante a *Semana Cultural Galega* no Porto. Também o SEG havia decidido publicar outro trabalho de Buhígas, um segundo volume do *Corpus* intitulado *Instrucciones para la reproducción clásica y gráfica de los petróglifos y relación de las localidades de la provincia de Pontevedra en que se hallan*<sup>74</sup>. Embora Sobrino Buhígas tenha mencionado, no epílogo do *Corpus*, a sua vontade em prover mais detalhes das suas investigações, sobretudo aos aspetos de topografia e de toponímia dos petróglifos, o segundo volume da obra nunca chegou a ser publicado.

Do ponto de vista editorial, o *Corpus* é um livro constituído por um tomo único de 64 páginas que medem 28 x 20 centímetros. O trabalho editorial da obra foi realizado em Madrid, as pranchas impressas na *Casa Hauser y Menet* e a montagem dos exemplares no tipógrafo *C. Bermejo*. A tiragem do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* foi de 500 exemplares numerados. Deste número, 150 exemplares foram vendidos (a maior parte para os membros do SEG) e cerca de 30 foram enviados a título de cortesia para instituições e pessoas distintas.

O advento da Guerra Civil Espanhola em 1936 e a posterior eclosão da II Guerra Mundial fizeram com que a difusão do livro fosse interrompida por quase uma década. O restante da tiragem ficou então depositada na casa de membros do SEG, inclusive na residência do próprio autor. Foi somente com o fim da Guerra Civil em 1939 e com a criação

---

<sup>73</sup> Florentino López Alonso-Cuevillas (1886-1958) dedicou parte de seus estudos arqueológicos à investigação sobre Pré-História e etnografia. Em 1926, foi eleito diretor da *Sección de Prehistoria* do *Seminario de Estudios Gallegos*. López-Cuevillas é autor do prefácio do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*.

<sup>74</sup> Em português: Instruções para a reprodução clássica e gráfica dos petróglifos e relação das localidades da província de Pontevedra

do *Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento* (1943), que aqueles exemplares guardados voltariam a ser novamente difundidos, uma vez que alguns livros foram enviados à nova instituição.

## 5.2. OBRA TEXTUAL, GRÁFICA E BIBLIOGRÁFICA

Pode-se dizer que o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* é dividido em três partes, onde a primeira é textual, a segunda consagrada a imagens e a terceira composta por uma lista de referências bibliográficas. Além dos textos e legendas em latim, a numeração das páginas e das lâminas gráficas foram numeradas em algarismo romanos. Somente a figuras receberam numeração por algarismos arábicos.

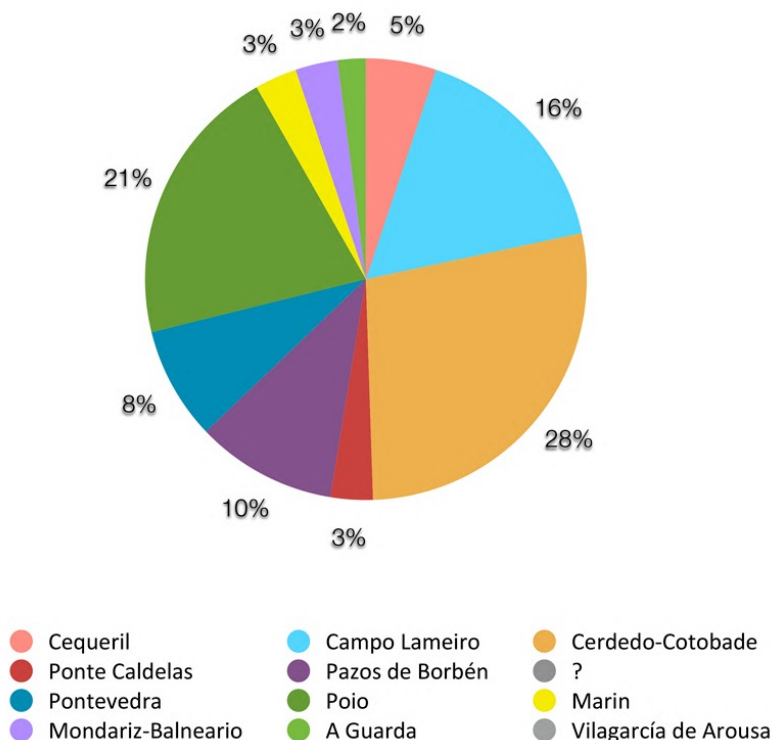
A primeira parte do livro traz uma introdução teórica em dezasseis páginas redigidas por Sobrino Buhígas. Nelas, o autor iniciou sua exposição contextualizando os petróglifos e seus investigadores para, em seguida, tratar de aspetos tipológicos e cronológicos, técnicas de execução, localização e distribuição geográfica no território, orientação espacial das gravuras e, por fim, contribuiu com uma interpretação e significado dos gravados rupestres. De acordo com Rey García (2020, p. 11), os sólidos argumentos desenvolvidos por Sobrino Buhígas a partir de suas atinadas observações, superavam o conhecimento existente sobre os petróglifos até aquele momento, além de parecer bastante atual a forma com que organizou a sua sequencia interpretativa.

A segunda parte do *Corpus*, exclusivamente gráfica é a denominada *Tabulae* - do latim "pranchas". É constituída por 189 figuras numeradas e distribuídas em 87 lâminas gráficas. A maioria das lâminas é composta por duas figuras, embora não seja raro a apresentação de uma única imagem ou mesmo uma série de cinco até sete imagens que comunicam diferentes gravados de um mesmo sítio rupestre. Todas as imagens gráficas – fotografias, desenhos, composições gráficas e reproduções de moldes em gesso - são legendadas com seus respectivos nomes, acompanhadas do local onde se encontram na província. A última lâmina contempla a *Carte Petroglyphorum*, um mapa cartográfico com ênfase na província de Pontevedra, o qual situa a distribuição geográfica dos sítios rupestres no território galego do primeiro terço do século XX.



Com base no volume global de registros gráficos publicados no *Corpus*, elaboramos um gráfico percentual que mostra a proporção destes documentos conforme localização dos petróglifos registrados nos concelhos da província de Pontevedra (Gráfico 1).

Gráfico 1 - Percentual de documentos gráficos constantes no *Corpus* de acordo com o concelho onde se localizam os petróglifos registrados.

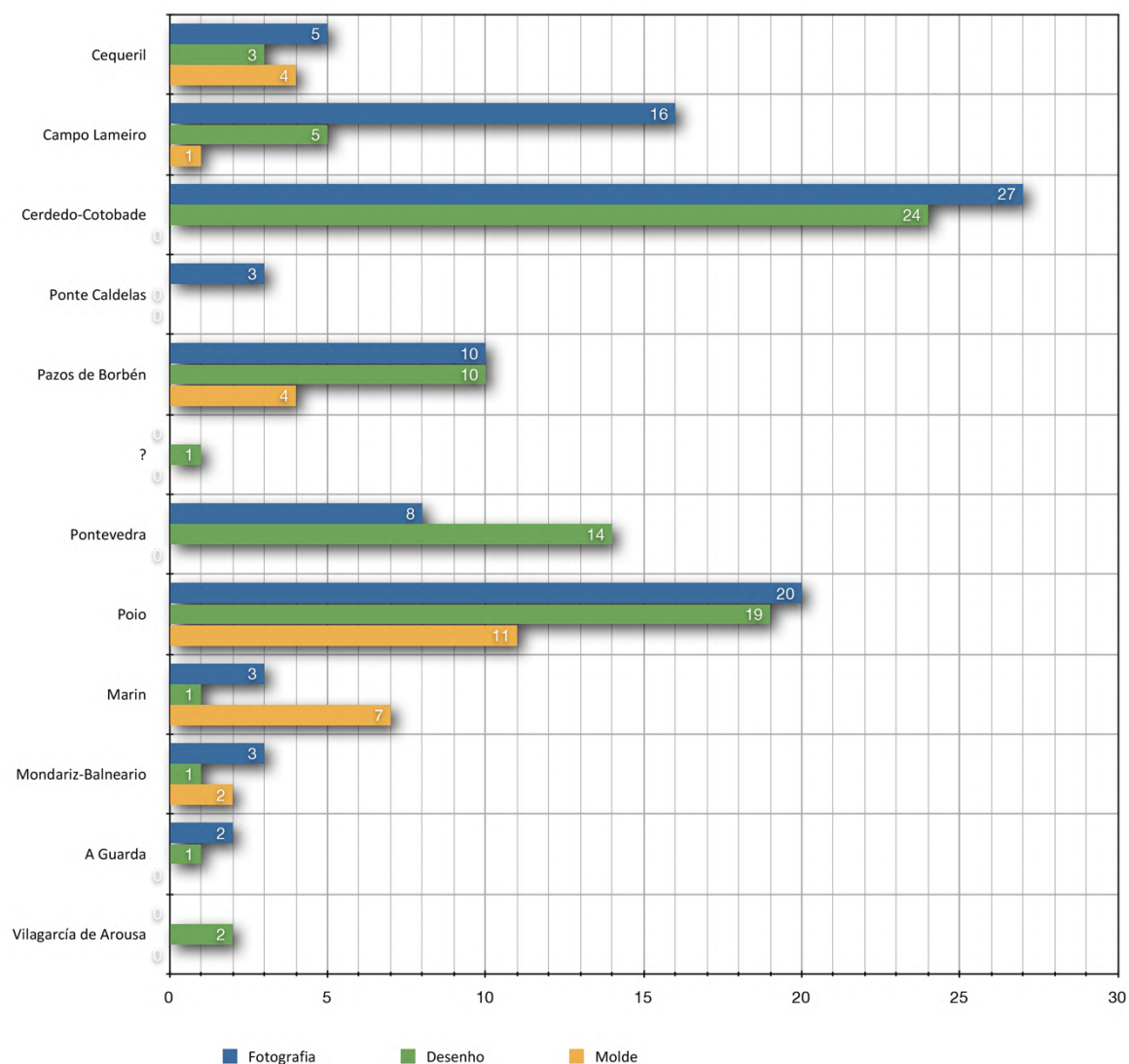


Outro gráfico, de cunho quantitativo, mostra a relação entre o número de fotografias, desenhos e reproduções em moldes de gesso publicados no *Corpus* nas respectivas paróquias pontevedresas (Gráfico 2).

Os documentos gráficos dos petróglifos situados no concelho de Cerdedo-Cotobade são os mais abundantes do *Corpus* (28%), perfazendo um total de 51 registros entre desenhos e fotografias. Nos perguntamos se o fato da existência de um antigo trecho de estrada que ligava Pontevedra a Ourense (atualmente N-541) estar situado muito próximo à *Laxe das Rodas* teria sido uma das razões que facilitou o acesso de Sobrino Buhigas e de seus colaboradores ao local, uma vez que esta estação rupestre conta com seis registros fotográficos publicados no *Corpus*.



Gráfico 2 – Quantidade de documentos gráficos constantes no *Corpus* de acordo com o concelho onde se localizam os petróglifos registrados.



Os petróglifos de Poio aparecem em segundo lugar com o maior número de documentos gráficos publicados no *Corpus* (21%), apresentando um total de 50 registros entre fotografias, desenhos e reproduções em moldes de gesso. É importante salientar que a quinta onde residia Sobrino Buhígas e sua família situava-se no concelho de Poio, o que justifica não somente a quantidade de documentação produzida, mas, sobretudo a realização de onze reproduções em moldes de gesso a partir de figuras gravadas nos penedos circunvizinhos.

Na terceira parte do *Corpus* figura uma lista contendo 482 referências bibliográficas, o que demonstra, segundo Rey García (2020, p. 8), a magnitude e o salto qualitativo que o *Corpus Petroglyphorum* representou no momento histórico de sua publicação. Organizadas

cronologicamente conforme respectivas datas de publicação, as referências bibliográficas trazem, além do nome do autor e título, os números das páginas consultadas por Sobrino Buhígas. Constam, na vasta compilação bibliográfica, publicações escritas maioritariamente em língua francesa, além de outros escritos em inglês, italiano, alemão, português e sueco.

O primeiro título mencionado na bibliografia do *Corpus é Danicorum monumentorum* (Monumentos dinamarqueses), escrita pelo antiquário dinamarquês Ole Worm (1588-1654). A obra, publicada em 1643, foi o primeiro estudo escrito sobre pedras rúnicas (Romero-Reverón, Arráez-Aybar, 2015), onde o autor também analisou e registrou cientificamente os sítios de inscrições rúnicas existentes na Dinamarca. Em seus *Corpus Petroglyphorum*, Sobrino Buhígas faz referência à página 213 da obra dinamarquesa, a qual apresenta a ilustração de um menhir com inscrição rúnica. Ole Worm constitui sua coleção conforme seus interesses científicos, coletando e sistematizando amostras de elementos dos reinos mineral, vegetal e animal, os quais utilizavam em seu ensino na Universidade de Copenhague, onde era professor (*National Museum of Denmark*, 2020). Seu interesse por monumentos antigos o levou a colecionar antiguidades, artefactos e objetos etnográficos, os quais nomeadamente complementavam seu ensino. Neste sentido, Sobrino Buhígas parece guardar semelhanças com o antiquário renascentista: ambos utilizavam sua coleção para fins pedagógicos. No caso dos gravados rupestres da Galiza, a tangibilidade da coleção de Sobrino Buhígas foi materializada por meio da fotografia, de composições gráficas exclusivas e das reproduções tridimensionais em moldes de gesso segundo evidencia uma série de negativos em vidro, de sua autoria, com imagens para serem projetadas durante suas aulas e conferências.

Entre os títulos que figuram na vasta bibliografia, aparecem trabalhos como os de Joseph Déchelette, Arthur Evans, Oscar Montelius, Hugo Obermaier, Henri Breuil, Émile Cartailhac, entre outros. Ainda nesta seção do livro, consta uma lista com transcrição de siglas, como a BSPF (*Bulletin de la Société Préhistorique de France*), BAH (*Boletín de la Academia de la Historia, Madrid*) ou JSA (*The Journal of the Royal Society of Antiquaries. London*).

### 5.3. UMA MODERNA ORGANIZAÇÃO DE SEQUÊNCIA INTERPRETATIVA

Mesmo com a carência de conhecimento sobre petróglifos no primeiro terço do século XX, Sobrino Buhígas, conseguir desenvolver um estudo próprio e moderno sobre o tema. Entre os fatores que contribuíram para o seu trabalho e estudo - *Opera et Studio*, conforme evidenciado no subtítulo do *Corpus* – citamos o seu conhecimento sobre mineralogia e a paisagem local, a sua viagem para ampliação de estudos em França e Inglaterra (1930) e a rebuscada e imensa bibliografia acumulada, o contato com as maiores autoridades sobre Pré-História naquela altura e, evidentemente, as habilidades e disposição que reunia para a realização de uma documentação gráfica e também tridimensional.

Ainda que Sobrino Buhígas expresa con claridade que a produción de material gráfico e a compilación bibliográfica son o fundamental do seu traballo non por iso desdeña a parte interpretativa, e avanza sólidos argumentos (...) que se organizan nunha secuencia interpretativa que semella tremendamente actual: antecedentes, motivos e figuras, técnica de execución, emprazamento e distribución espacial, cronoloxía, e interpretación e significado (Rey García, 2020).

#### 5.3.1. Contextualização e investigadores dos petróglifos

Sobrino Buhígas inicia seu estudo abordando a origem das próprias nomenclaturas utilizadas como referência às rochas gravadas na Galiza de seu tempo. Os locais onde se encontravam as pedras gravadas estavam associados a lendas e a tradições populares. Por este motivo, eram conhecidas como *pedras dos mouros*, onde se acreditava encontrar naquele lugar extraordinários tesouros<sup>75</sup> guardados por estes seres mitológicos. Como exemplo, citamos os petróglifos da *Eira dos Mouros* (Cerdedo-Cotobade) e da *Pedra dos Mouros* situada na paróquia de Mogor (Marín), que ainda hoje conservam suas nomenclaturas de origem etnográfica. Outros nomes recebidos pelas pedras gravadas estavam associados a semelhança com a forma da rocha e com as figuras nela gravadas como ferraduras (*Pedra das Ferraduras*, em Cerdedo-Cotobade), lebres (*Laxe das Lebres*, em Poio).

---

<sup>75</sup> A cobiça causada pela superstição de haver riquezas enterradas nas proximidades imediatas das rochas gravadas provocou a destruição de numerosas delas por parte dos buscadores de tesouros. Algumas destas rochas gravadas foram destruídas com autorização real dada por escrito, conforme consta em abundantes documentos oficiais dos primeiros anos do século XVII (Sobrino Buhígas, 2000, p. 129)

Terminologia utilizada, sobretudo, nas publicações mais antigas sobre o tema era o vocábulo *insculturas*. Sobre este termo, Sobrino Buhígas sugere abandoná-lo e, para o "futuro", adotar o novo nome *petróglifo* que, por razões etimológicas<sup>76</sup>, estaria mais em consonância com a realidade do objeto. No que se refere a estudos precedentes sobre o tema, menciona a ausência de notícia impressa e manuscrita, mencionando apenas as alusões feitas na segunda metade do século XVIII pelo jesuíta Pascasio de Segúin (1711-1793) e o padre espanhol Martín Sarmiento (1695-1772).

Por fim, Ramón Sobrino Buhígas afirmou que a sua consagração ao estudo e ao descobrimento dos gravados rupestres encontrava motivação e entusiasmo necessários graças ao ânimo dado por certos investigadores de sua região pátria e as suas constantes e metódicas investigações arqueológicas. Entre estes investigadores faz especial menção ao trabalho empreendido por Casto Sampedro y Folgar, presidente da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, e o ímpeto do lápis de seu primo Enrique Campo Sobrino, quem traçou os melhores e mais fiéis desenhos sobre os gravados rupestres da Galiza.

### 5.3.2. Motivos e figuras

Sobrino Buhígas contabilizou cerca de quinhentas estações de arte rupestre em Pontevedra. A tipologia dos petróglifos galegos proposta pelo investigador também é um exemplo pragmático da atualidade do seu pensamento. Assim, identificou os tipos de figuras gravadas pelas mãos dos artistas pré-históricos:

- Covinhas: hemisféricas ou ovais, de tamanhos variáveis, separadas ou agrupadas com aspeto de estrelas;
- Circunferências: simples, outras concêntricas, outros exemplares contêm no centro da circunferência ora covinhas, ora cruciformes em mesmo circunferências com raios.
- Cruciformes;
- Formas labirínticas;
- Figuras com formas distintas como ferraduras, de pegadas de animais (bois, porcos, cabras e cervos);
- Figuras zoomorfas, principalmente, representações de cavalos e de cervos;

---

<sup>76</sup> Do grego, o termo petróglifo é uma composição da palavra πέτρος (*pétros*) que significa "pedra, rocha" com o verbo γλύφειν (*glyphein*) que significa "gravar, talhar".

- Figuras antropomorfas esquemáticas, segundo denominação estabelecida nos trabalhos de Obermaier e Cabré;
- Representações de ídolos cilíndricos;
- Signos alfabéticos.

Ilustramos a modernidade do pensamento arqueológico de Sobrino Buhígas por meio de sua interpretação tipológica realizada a partir das figuras gravadas na *Pedra da Boullosa*, situada no concelho de Campo Lameiro (Figura 45).

Figura 45 – Amostra tipológica das figuras gravadas na *Pedra da Boullosa* (Campo Lameiro) segundo interpretação de Sobrino Buhígas.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lám. XVIII, fig. 38).

### 5.3.3. Técnica de execução

Segundo os estudos de Sobrino Buhígas, os petróglifos com maior quantidade de signos e, principalmente, os mais comuns, apresentam sulcos de forma côncava e



semicircular muito bem polidas. Pelo fato de muitos gravados apresentarem seus riscados com um centímetro de profundidade, supõe que inicialmente os desenhos eram feitos na rocha com uso de um elemento qualquer para depois serem afundados golpeando ou picando; em seguida, recebiam um polimento por frotagem com uso de água e de fragmentos de seixo ou ainda alguma ferramenta metálica. Ilustramos esta textura gravada na rocha com o registro fotográfico dos petróglifos da *Pedra dos Couselos*, localizados na paróquia de San Martiño de Xustáns, no concelho de Cerdedo-Cotobade (Figura 46). Nela, se vê uma grande quantidade de covinhas, combinações circulares e outros traços diversos (García Alén, Peña Santos, 1980, p. 101).

Figura 46 – Exemplo de riscados côncavos e semicirculares, depois polidos, segundo técnica descrita por Sobrino Buhígas. *Pedra dos Couselos* (Cerdedo-Cotobade).



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. XL, fig. 79).

Outra técnica proposta por Sobrino Buhígas para gravação dos petróglifos foi a picotagem, procedimento utilizado segundo ele nas figuras antropomorfas gravadas na *Laxe dos Homes* (Cuntis) e nas figuras geométricas gravadas na *Eira dos Mouros* (Cerdedo-Cotobade). Nesta última estação rupestre (Figura 47), observou que graças à aspereza de um picado miúdo foi possível gravar os quadrados com vértices angulares (ao invés de curvos).

No que se refere às ferramentas utilizadas pelos artistas gravadores, o investigador afirma que foram retiradas de seixos cristalizado, quase sempre eram encontrados próximos das estações rupestres. Buhígas também considerou possível a utilização do berilo, elemento



mais duro que o seixo e abundante na província de Pontevedra. Menciona que, em uma pequena escavação feita por ele e seus colaboradores ao lado na *Pedra Grande de Montecelo* (Poio), encontraram um fragmento de berilo cristalizado, o qual apresentava um arredondamento em um extremo. Entretanto, destaca ele, que no monte onde se encontra o sítio rupestre não poderia haver pedras redondas nem por transporte nem por sedimentação ou depósito.

Figura 47 - Figuras geométricas gravadas na Eira dos Mouros (Cerdedo-Cotobade).



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. XXXII, fig. 66).

#### 5.3.4. Localização e distribuição espacial

Para orientar as primeiras expedições e consequente documentação gráfica, Sobrino Buhígas relata ter se baseado nos trinta e dois enclaves conhecidos até o ano 1917, sendo alguns destes mencionados por Cabré Aguiló<sup>77</sup> em sua obra *El arte rupestre en España* (1915) e outros mencionados por Barros Sivélo, La Iglesia, Murguía e La Riega.

Para orientar as novas prospeções, o investigador guiou suas buscas a partir dos topônimos como fontes, lajes, vertentes ("outeiro" em galego) e locais que incluíam nomes de animais ou seres mitológicos. Na tradição popular das gentes da Galiza do início do século XX, Buhígas relata que quase todos petróglifos estavam envoltos em lendas<sup>78</sup>. Eram lugares

<sup>77</sup> Juan Cabré Aguiló (1882-1947), arqueólogo espanhol.

<sup>78</sup> Muitas destas lendas estão relatadas no livro intitulado *O Ciprianillo*, provavelmente redigido entre os séculos XVI e XVII.

associados à galinha dos ovos de ouro, às fadas que penteavam seus cabelos e apareciam aos caminhantes, aos locais onde as *meigas* ("bruxas" em português) celebravam seus encontros, aos lugares de onde saía um certo boi negro em determinadas noites e, sobretudo, a tradição popular assegurava se tratar dos locais onde os mouros haviam escondido tesouros em ouro e prata.

A colaboração dos camponeses que viviam nas paróquias pontevedresas também foi um componente fundamental para o êxito dos novos descobrimentos, sobretudo os que se encontravam mais afastados das regiões beira-mares. Com o decorrer de suas prospeções arqueológicas, Sobrino Buhígas acrescentou outros 115 novos enclaves rupestres, os quais somam 250 rochas com gravados.

Por meio de atentas observações em trabalho de campo, Sobrino Buhígas considerou que a maioria dos petróglifos da província de Pontevedra estavam agrupados em vários núcleos distribuídos basicamente em duas paisagens. Identificou um núcleo situado perto da região beira-mar de Pontevedra, Arousa e Vigo<sup>79</sup>. O segundo núcleo de petróglifos foi identificado nos vales regados pelos rios Lérez, Ulla, Umia e Verdugo e também ao longo de correntes de água que dão acesso a estes mesmos vales, sobretudo o do rio Lérez. A preferência pelas rochas dos vales do Lérez, segundo Sobrino Buhígas, era motivada pela presença de granitos finos.

O mapa de distribuição dos petróglifos da província de Pontevedra elaborado por Sobrino Buhígas e que figura na última lâmina do livro, mostra a localização de algumas das principais áreas de concentração de painéis gravados, como aqueles localizados nas rías baixas de Pontevedra, no vale do rio Lérez e nos territórios pré-litorais pertencentes aos concelhos de Pazos de Borbén e Mondariz.

Um fato que intrigou Sobrino Buhígas foi o critério de seleção das rochas a serem gravadas. Segundo ele, na escolha realizada pelos artistas pré-históricos não influiu fatores convenientes à perfeição do desenho como uma superfície plana, sem fissuras ou veios de seixos. Escreveu ainda que o que mais chamava a atenção era que, em alguns sítios rupestres, perto da rocha “defeituosa” escolhida para ser gravadas, havia outras melhor feitas e que, mesmo assim, foram rejeitadas.

---

<sup>79</sup> Na Galiza, as áreas beira-mar recebem a denominação de Rías Baixas.

### 5.3.5. Cronologia

No que se refere à datação, Sobrino Buhígas considera que os petróglifos da Galiza pertencem a diferentes períodos de tempo: que a quase totalidade dos gravados rupestres pertenceriam a diferentes épocas da Idade do Bronze, alguns poucos teriam sido gravados durante o período Neolítico e, um número ainda menor, corresponderia a épocas definidas pelas culturas europeias de *Hallstat* e de *La Tène*.

Em uma proposição mais categórica fundamentada na tipologia das figuras, na técnica de execução e em outros aspetos observados durante seu trabalho de campo, Buhígas atribuiu os petróglifos galaicos a três períodos principais:

- Um primeiro período, ao qual pertenceriam os petróglifos mais antigos, congregaria figuras antropomórficas esquemáticas, quadrados e círculos com cruzes no meio como aqueles que se encontram gravados no *Outeiro do Galiñeiro*, situado na paróquia de Cequeril, no concelho de Cuntis (Figura 48).

Figura 48 – Petróglifos do *Outeiro do Galiñeiro* (Cuntins).



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lám. II, fig. 4).

- O segundo período abrangeria representações de círculos concêntricos e com outras combinações (como diâmetros cruzados, pontos nos quadrantes), de cervos, de figuras que se assemelhavam a cavaleiros e pela representação de astros, mapas celestes e calendários, como as figuras gravadas em *As Tenxiñas*, em Pazos de Borbén (Figura 49). Neste sítio, composto por cinco grupos de gravados rupestres, o grupo que ora ilustramos



apresenta toda a sua superfície coberta por grandes combinações circulares integradas, em sua maioria, por covinhas dispostas de forma ordenada, e todos os motivos gravados estão associados a traços longitudinais que os acompanham (García Alén e Peña Santos, 1980, p. 88).

Figura 49 - Petróglifos do *As Tenxiñas* (Pazos de Borbén).



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. XLIII, fig. 86).

- À terceira época pertenceriam os alfabetiformes e as representações labirínticas, como o *Labirinto de Mogor* (Figura 50) situado na paróquia de San Xurxo de Mogor (Marín), o qual o investigador comparou às representações labirínticas encontradas no Palácio de Cnossos, sítio situado próximo a Irakleio, na Ilha de Creta (Grécia), descoberto pelo arqueólogo britânico Arthur Evans no final do século XIX. No *Corpus*, Sobrino Buhigas ressaltou a semelhança do *Labirinto de Mogor* com a representação cretense por meio de uma reprodução fotográfica do signo estampado em uma moeda. Na lâmina ilustrativa da obra, as duas representações aparecem no mesmo quadrante de imagem por meio de uma montagem gráfica. Segundo dados provenientes da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, esta estação rupestre era conhecida, desde o século XIX, com o nome *Pedra da Moura Encantada* (García Alén e Peña Santos, 1980, p. 74).

Figura 50 – Gravura rupestre da *Pedra do Labirinto* (Marín).



*Reprodução a partir do Corpus Petroglyphorum Gallaeciae (1935, Lâm. LXXVIII, fig. 166).*

Um achado lítico que Sobrino Buhígas considerou da maior importância aconteceu no petróglifo da *Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros* (Cerdedo-Cotobade): um cristal de quartzo medindo quatro milímetros de altura por três milímetros de espessura que sobressaía na parte mais desgastada de uma das gravuras da estação, local que o investigador identificou na fotografia publicada no *Corpus* por uma seta indicadora (Figura 51). Segundo Buhígas, este vestígio demonstrava claramente a ação da erosão provocada por agentes atmosféricas na rocha, deduzindo então, a necessidade de atribuir ao gravado uma data bastante remota.



Figura 51 – *Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros* com indicação do quartzo encontrado.



*Reprodução a partir do Corpus Petroglyphorum Gallaeciae (1935, Lâm. XIX, fig. 40).*

#### 5.3.6. Interpretação e significado

Sobre a significação dos petróglifos, Sobrino Buhígas propõe uma interpretação em conjunto, embora hoje algumas dessas interpretações careçam de fundamento. Não iremos, portanto, nos deter neste tema, o qual segue até os dias atuais como motivo de debate. Entretanto, de maneira geral, Buhígas considera que os petróglifos poderiam ser interpretados como uma escritura simbólica ou ideográfica desconhecida, como lugares sagrados das religiões pré-históricas ou como locais de culto solar:

(...) parece que nosos petroglifos teñen algunha relación cun culto atiquísimo ó Sol – tal como floreceu tamén noutros pobos –, xa porque o adorasen xa porque cresen que era a orixe de tódalas cousas, e por eso pensamos que as representacións del, maiormente, mostran os lugares sagrados dos primitivos (Sobrino Buhígas, 2000, p. CXXXVII).

#### 5.4. AS MATRIZES FOTOGRÁFICAS DO *CORPUS*

Passados quase cem anos em que Ramón Sobrino Buhígas passou a realizar seus primeiros registros fotográficos dos petróglifos galegos (em 1917), os negativos em vidro e em película destas fotografias conservam-se, no geral, em excelente estado. O detentor deste



espólio é Ángel Núñez Sobrino (1955), filósofo e escritor, autor de diversos artigos sobre Ramón Sobrino Buhías, sobre Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza e sobre Enrique Campo Sobrino (Figura 52). Além dos originais fotográficos que deram origem às matrizes de impressão no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, conservam-se também cerca de quinhentos outros negativos de Sobrino Buhías, desenhos à lápis, composições gráficas originais e textos datilografados em espanhol, os quais serviram de base para a tradução em latim, publicados no CPG.

Figura 52 - Ángel Núñez Sobrino, neto de Ramón Sobrino Buhías conserva o arquivo fotográfico e documental do avô. Fotografia realizada no Parque Arqueológico da Arte Rupestre de Campo Lameiro (PAAR), no espaço expositivo dedicado ao trabalho de Buhías sobre os petróglifos.



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

Os negativos fotográficos que serviram de matrizes para o *Corpus* estão conservados tal como foram organizados e armazenados por Sobrino Buhías nos anos 1930: dentro de uma antiga caixa feita de papel espesso, onde estão incorporados 163 envelopes portadores de um ou mais negativos. Cada envelope recebeu a identificação da lâmina e da figura correspondes às suas posições páginas publicadas no livro (Figura 53).

Figura 53 – Caixa onde estão conservados e organizados os negativos fotográficos que serviram de matriz para a publicação do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935).



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

## 5.5. RAMÓN SOBRINO BUHÍGAS (1888-1946): DAS CIÊNCIAS NATURAIS À ARTE RUPESTRE

### 5.5.1. Das ciências naturais à arte rupestre

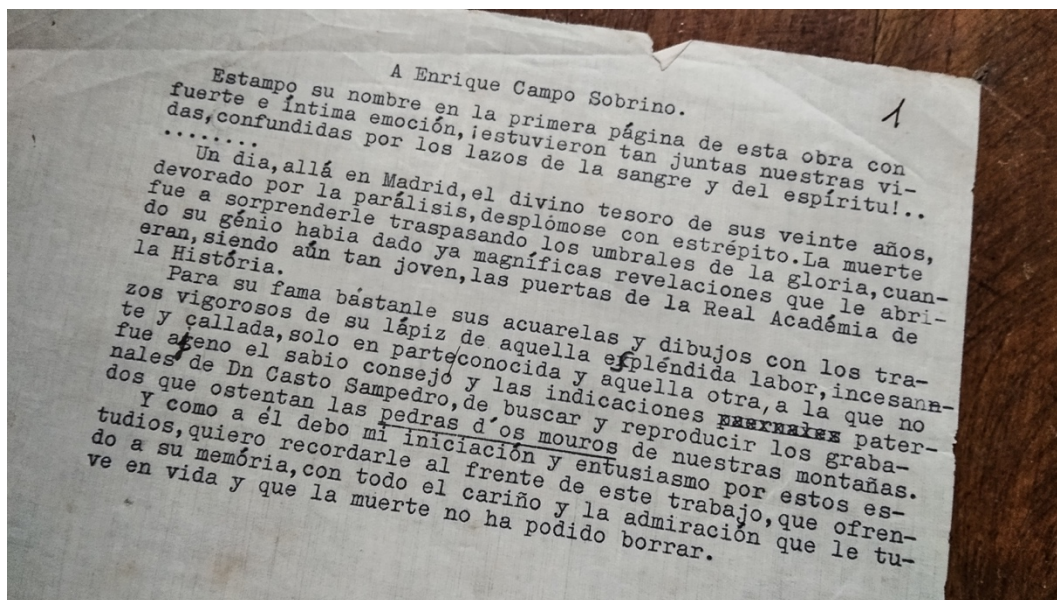
Prestigioso naturalista, especialista em biologia marinha, mineralogista e autor de trabalhos nestas áreas, Ramón Sobrino Buhígas<sup>80</sup> dedicou grande parte da sua vida e de seus recursos à investigação e à documentação das rochas gravadas dispersas no território galego no primeiro terço do século XX. Descendente de uma linhagem aristocrata e erudita, Sobrino Buhígas reuniu condições favoráveis para desenvolver uma metodologia própria de registro e de reprodução do fenómeno rupestre, o qual comunicou por meio de técnicas gráficas e fotográficas em sua obra *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, publicada em Madrid no ano 1935. Este trabalho, referência incontornável para os investigadores da arte rupestre pré-histórica na Galiza e na Península Ibérica, é um legado inestimável para a historiografia da arqueologia europeia.

<sup>80</sup> Ramón Sobrino Buhígas nasceu em Pontevedra, 04/04/1888 e faleceu em Valladolid, 06/06/1946.

Somada às especialidades académicas e às investigações sobre Pré-História, Sobrino Buhígas também possuía habilidades técnicas para o desenho e para elaboração de moldes, ambas práticas que colocou a serviço da documentação dos petróglifos galegos. Estas reproduções também integram, por meio do registro fotográfico, os documentos gráficos reunidos no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. É possível que seu pai, Luis Sobrino Rivas<sup>81</sup>, médico, membro e secretário da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* tenha exercido certa influência sobre o apreço e a dileção do filho pela arqueologia. Porém, a grande influência e inspiração de Sobrino Buhígas para o estudo dos petróglifos foi Enrique Campo, seu primo, amigo de juventude e desenhista oficial da *Arqueológica*, o qual teve a carreira subitamente interrompida aos vinte anos de idade. Foi a Enrique Campo quem Sobrino Buhígas dedicou o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (Figura 54):

Y como a él debo mi iniciación e entusiasmo por estos estudios, quiero recordarle al frente de este trabajo, que ofrendo a su memoria, con todo el cariño y la admiración que le tuve en vida y que la muerte no ha podido borrar (Sobrino Buhígas, 1935).

Figura 54 - Detalhe de página datilografada por Sobrino Buhígas com a dedicatória do *Corpus* ao desenhista Enrique Campo.



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Fotografia © Kenia A.R., 2020.

<sup>81</sup> Luis Maria Sobrino Rivas (1848-1907).

Em seus estudos sobre os gravados pré-históricos galegos, Sobrino Buhígas empregou diversos métodos de registro: desenho técnico, composição gráfica, produção de moldes em gesso e fotografia. As primeiras documentações por ele realizadas sobre os petróglifos datam de 1917, segundo se verifica pela presença de datas e de rubricas do autor em certas cópias e negativos fotográficos.

Desde a sua juventude, Sobrino Buhígas foi aplicado ao mundo científico. Iniciou seus estudos acadêmicos na área de Ciências em Santiago de Compostela, porém trasladou-se para a universidade em Madrid, onde licenciou-se e, posteriormente, obteve o título de doutor em Ciências Naturais com a tese *Estudio sobre los cistolitos* (1911). Nos anos seguintes à sua formação universitária, foi bolseiro do *Museo de Ciencias de Madrid* para uma estadia na estação de biologia marinha de Santander, onde realizou a preparação sistemática de diatomáceas (grupo de algas marinhas) e microscopia para o museu madrilenho. Foi professor na *Universidad de Compostela* e, pela sua habilidade como desenhista, também foi professor ajudante meritório da secção técnica da *Escuela de Artes e Oficios* de Santiago (1911- 1913). Em 1915, nasceu Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, filho que o acompanhará em diversas de suas excursões de estudo e registro de petróglifos e o qual se tornará um dos arqueólogos mais prestigiados sobre os gravados rupestres da Galiza a partir da década de quarenta.

As primeiras documentações fotográficas realizadas por Sobrino Buhígas datam a partir de 1917. Segundo Gómez (2006), no verão deste mesmo ano, Buhígas já dispunha de um moderno microscópio *Leitz* e, com o auxílio do especialista em micrografia Ernesto Caballero<sup>82</sup>, realizou uma série de fotomicrografias para suas investigações de identificação do agente causador das marés vermelhas nas Rías Baixas (Figura 55). O resultado do seu trabalho foi publicado no artigo *La purga de mar o hematotalasia* (1918), o qual ilustrou por meio de suas fotomicrografias e de seus desenhos a espécie por ele identificada<sup>83</sup>. No espólio

---

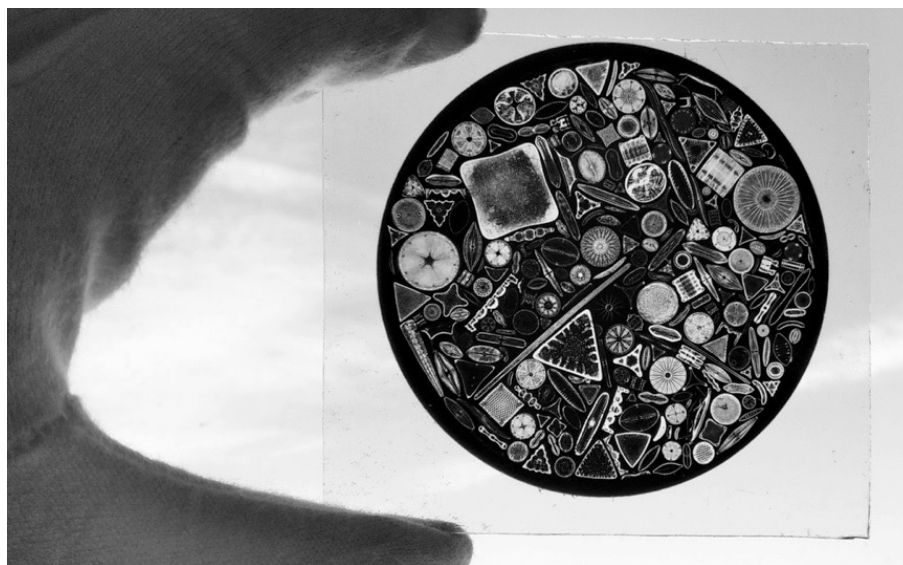
<sup>82</sup> Ernesto Caballero y Bellido (1858-1935) foi um catedrático de Física e Química. Nascido em Salamanca, iniciou-se na fotografia aos 12 anos de idade. Em 1881, trasladou-se para Pontevedra onde ocupou a cátedra do Instituto de Pontevedra e exerceu o cargo de direção durante vinte e dois anos. Nas primeiras décadas do século XX, Ernesto Caballero juntamente com os professores do Instituto de Pontevedra, Ramón Sobrino Buhígas, Bibiano Fernandez Osório-Tafall e Faustino Miranda González, formaram um grupo de muito ativo que colaborou no desenvolvimento de importantes instituições científicas como a *Misión Biológica de Galicia* (Salcedo, Pontevedra) e a *Estación de Biología Mariña* (Marín, Pontevedra). Em 1893 publicou o artigo *La fotomicrografía* na revista *La Naturaleza*, no qual incluiu a título ilustrativo uma fotografia de um conjunto de diatomáceas no estuário de Pontevedra (primeira fotografia publicada de diatomáceas na Galiza.).

<sup>83</sup> *Gonyaulax polyedra* Stein.



fotográfico de Sobrino Buhígas conservado no arquivo particular de Ángel Núñez Sobrino há duas caixas de negativos em vidro identificadas com a palavra *Biología*. Nelas, se conservam uma série de registros fotográficos de caráter científico como imagens microscópicas de diatomáceas, conteúdo de tubo digestivo de sardinhas e vistas parciais da ría de Pontevedra com *águas em purga*.

Figura 55 – Fotomicrografias de diatomáceas realizadas por Sobrino Buhígas.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva. Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.

Além das fotografias científicas realizadas por Sobrino Buhígas naquele ano, há um outro fato notável que o relaciona ao mundo da fotografia. O episódio teve início a partir de uma fotografia publicada junto à uma notícia da revista científica *Ibérica* (1917)<sup>84</sup>, a qual noticiava a aparição de uma baleia presa às areias da praia de *Las Sinas* (Vilanova de Arousa, Pontevedra). Ao se deparar com o *fotografado* da baleia publicado no periódico, Sobrino Buhígas - especialista em zoologia marinha -, logo constatou um equívoco na identificação da espécie daquele animal por parte do autor da notícia. Em consequência do erro científico, Sobrino Buhígas decidiu realizar um amplo estudo sobre aquele exemplar a fim de determinar sua espécie.

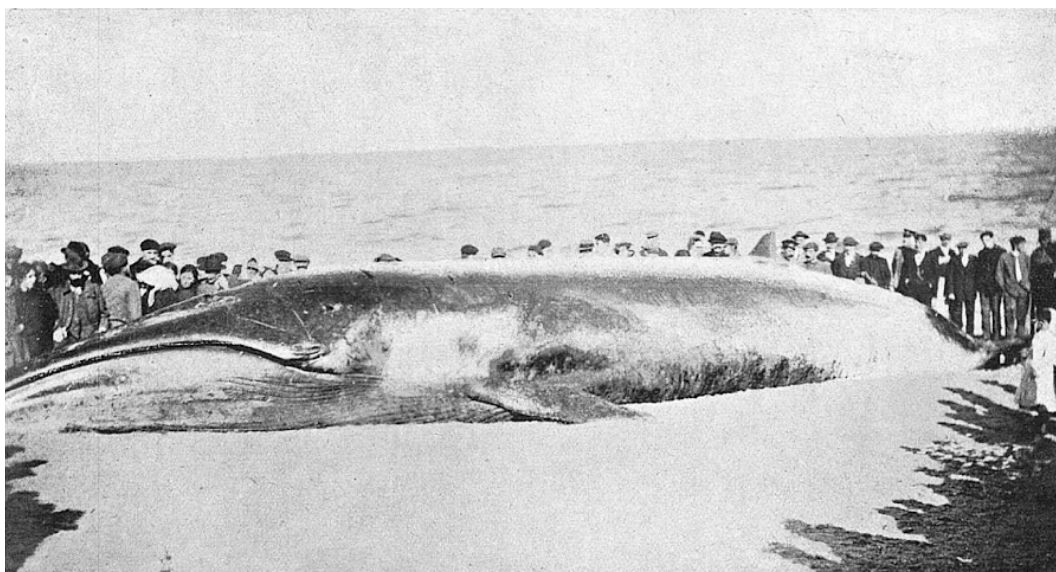
Para recolher informações específicas e proceder à identificação do cetáceo, Sobrino Buhígas dirigiu-se ao povoado de *Villagarcía* onde se encontrava o esqueleto do animal,

<sup>84</sup> Revista científica *Ibérica* nº 156 (1917) noticiou uma *ballena común* na ría de Arosa em 9/11/1916.



ainda em perfeito estado. O resultado de suas investigações foi publicado no *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* (1917)<sup>85</sup>, no qual Sobrino Buhígas não somente retificou a informação como também anunciou a identificação daquela nova espécie de cetáceo na fauna marinha de Pontevedra. Em seu artigo publicado no boletim científico, Sobrino Buhígas reproduziu o mesmo registro fotográfico que havia sido utilizado para ilustrar a notícia da revista *Ibérica* (Figura 56).

Figura 56 - Imagem que motivou Sobrino Buhígas a investigar e a identificar a espécie de baleia vista na imagem.



Reprodução a partir do *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* (1917), p. 274.  
Fonte: Museo de Pontevedra.

Ambos episódios que associam Sobrino Buhígas ao mundo da fotografia ocorreram em 1917<sup>86</sup>. A pergunta que nos colocamos é se teriam sido estes acontecimentos os motores da iniciação de Ramón Sobrino Buhígas na técnica fotográfica aplicada à documentação e à comunicação científica? O fato é que 1917 também é o mesmo ano em que datam os primeiros registros fotográficos, realizados por Sobrino Buhígas, dos gravados rupestres pontevedreses (Figura 57). Também de sua autoria, conserva-se em exibição no centro de documentação do *Parque Arqueológico da Arte Rupestre de Campo Lameiro*, um

<sup>85</sup> Artigo intitulado *Balaenoptera borealis* Lesson (*Nueva especie para la fauna ibérica*).

<sup>86</sup> Não podemos deixar de mencionar que ainda neste ano, o irmão de Sobrino Buhígas, o pintor Carlos Sobrino realizou uma breve exposição, junto com o desenhista Castela, no estúdio fotográfico de Sáez-Mon e Novás. Estas eram algumas das personalidades que integravam o círculo de contato e de amizades que rodeava Sobrino Buhígas na Pontevedra dos anos vinte. A pintura, o desenho e a fotografia eram assuntos muito próximos do biólogo e professor de ciências no auge dos seus 29 anos de idade.

documento por ele datilografado no qual consta uma relação das novas localidades em Pontevedra com petróglifos que ele havia descoberto e estudado em 1917.

Figura 57 - Registro fotográfico dos petróglifos da *Laxe das Picadas* (Poio) realizado por Sobrino Buhígas em 1917.



Fonte: Arquivo gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 12291.

Em 1918, Sobrino Buhígas escreveu o seu primeiro artigo sobre os gravados rupestres galegos. Publicado no ano seguinte, na 5ª edição da revistas *Ultreya* (1919)<sup>87</sup>, o artigo intitulado *Insculturas galaicas prerromanas* foi ilustrado por registros gráficos e fotográficos também da autoria de Sobrino Buhígas, conforme informa apêndice ao final do texto. Segundo escreveu Sobrino Buhígas, a importância do estudo e da interpretação das *insculturas rupestres*, serviria para aportar um conhecimento melhor sobre as *raças* e as vagas de migração realizadas pelos povos nos primeiros períodos da História da Humanidade, tendo em vista que o fenômeno rupestre também se havia descoberto em distintos lugares do *Antiguo y Nuevo* continente. Portanto, a preocupação expressa pelo autor em seu artigo foi a chamar a atenção dos investigadores galegos interessados em *estudios*

<sup>87</sup> Revista quinzenal lançada naquele ano (maio) sobre arte, literatura, historia e sociologia.

*histórico-natural* para o fenómeno rupestre daqueles enigmáticos signos esculpidos em lajes, *peñas* e outeiros das províncias galegas da Coruña e de Pontevedra:

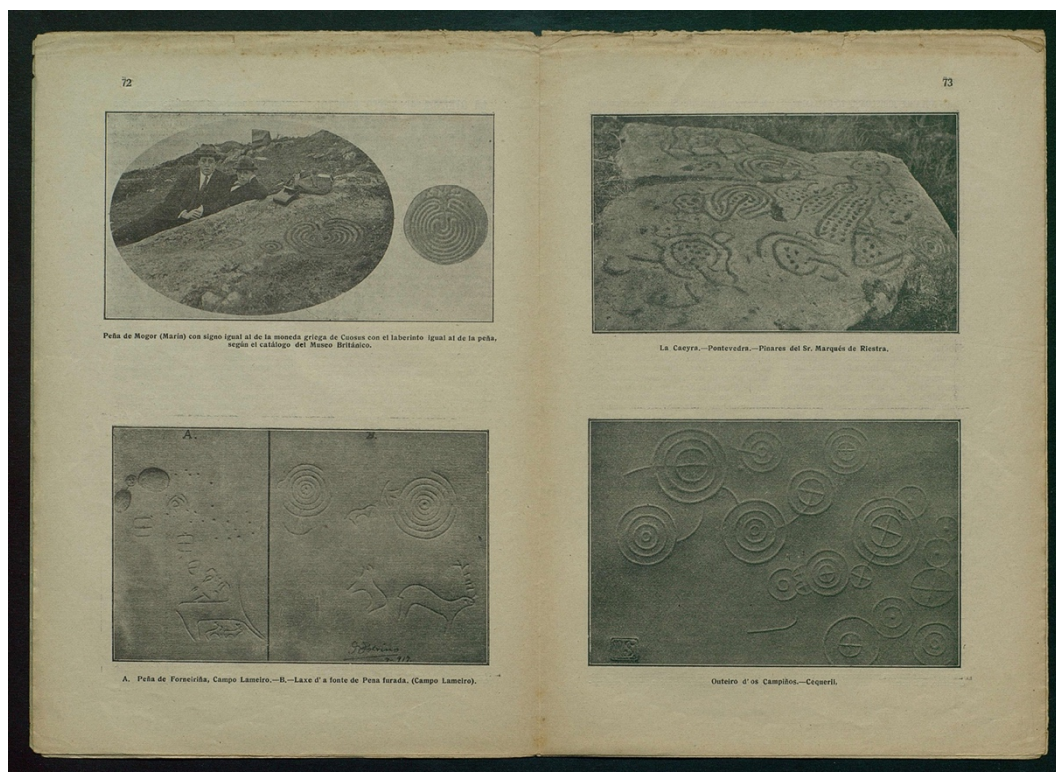
"No sólo a los biólogos y geólogos se les presenta y ofrece fecundo y casi virgen campo para sus investigaciones (...) Son éstos, unos interesantes documentos, las páginas diseminadas de la historia de los primitivos habitantes del Pueblo gallego, cuyos capítulos ellos mismos escribieron, quizá con el duro trozo de cuarzo en las numerosas superficies graníticas que la naturaleza les ofrecía, y en las cuales, a pesar de los siglos transcurridos, la acción destructora de los elementos no hizo más que velar sus caracteres cubriéndolos con inimitable pátina" (Sobrino Buhías, 1918, p. 71).

No mesmo artigo, Sobrino Buhías menciona que a *Sociedad Arqueológica* possuía informações e excelentes desenhos da maioria daquelas *insculturas*, um trabalho que ele conhecia bem pelo fato do desenhista oficial da *Arqueológica*, Enrique Campo, ser primo seu. Também escreveu que uma centena de petróglifos já havia sido descobertos *la mayoría por nosotros*. Não é improvável supor que antes da morte de Enrique Campo (1911), os jovens primos tenham percorrido juntos as terras da província em busca de rochas *insculturadas*: Ramón, biólogo e mineralogista, e Enrique, desenhista incumbido destes registros gráficos dos petróglifos pela *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*.

Para dar a conhecer e "mostrar a verdade" sobre o fenómeno das *insculturas rupestres* em Pontevedra, Sobrino Buhías ilustrou seu artigo com dois registros fotográficos realizados *in situ* dos petróglifos de Mogor e da Caeira, e por três composições gráficas realizadas por eles a partir dos gravados de Cequeril (Outeiro dos Campiños) e de Campo Lameiro (*Forneiriña* e *Laxe da Fonte da Pena Furada* (Figura 58).

"signos que servirán para componer la clave que permita algún día descifrar o interpretar el significado y alcance de esas inscripciones, al parecer relacionadas con ele culto que nuestros antecesores rendían a sus muertos, a los animales sagrados y a los astros" (Sobrino Buhías, 1918, p. 71).

Figura 58 – Páginas da revista *Ultreya* nº 5 (1919) com registros fotográficos ilustrando o primeiro artigo de Sobrino em Buhígas sobre os petróglifos galegos. Tanto o texto, quanto as composições gráficas e as fotografias são de sua autoria.



Reprodução. Revista *Ultreya* nº 5, 01/08/1919, p. 72-73. Fonte: Museo de Pontevedra.

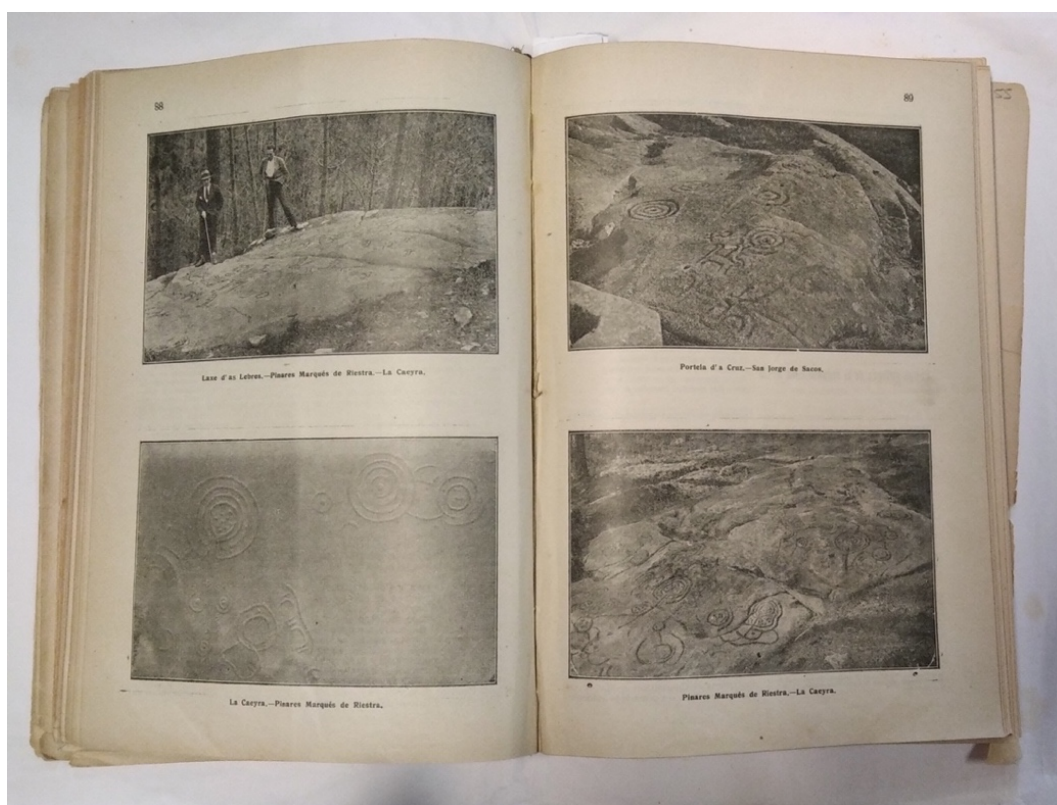
A análise das fotografias impressas na revista em conjunto com a própria revista enquanto objeto editorial, nos informa sobre o impacto social e cultural oriundos daqueles achados arqueológicos que progressivamente iam se revelando mais e mais presentes nas terras pontevedresas. Corrobora esta reflexão não somente o fato de tratar-se de uma revista dedicada à arte, à literatura, à história e à sociologia, mas também o fato de que são estas fotografias de petróglifos as únicas imagens impressas em três edições sequenciais da revista. Editorialmente, a revista havia se comprometido com o leitor, em mostrar uma série de imagens do fenômeno rupestre.

Continúa publicando *Ultreya*, en el presente número, y habrá de seguir en otros sucesivos, interesantes fotgrabados de insculturas rupestres halladas en Galicia, la mayor parte en la antigua región de los helenos, en la provincia de Pontevedra, muchas de ellas desconocidas hasta poco ha con objeto de ofrecer a los versados en estos estudios la colección más numerosa posible que los permita descifrar tal vez el enigma que por ahora encierran (*Ultreya*, nº 6, 1919)



Na sexta edição da revista, figuram fotografias e composição gráfica sobre os petróglifos da *Laxe das Lebres* (Poio, Pontevedra) e outros dois registros fotográficos dos petróglifos da *Portela da Cruz* (Cotobade, Pontevedra), as quais ilustram o também breve artigo do historiador Portela Pazos<sup>88</sup>, no qual aportou dados sobre a localização e sobre a temática dos gravados rupestres ilustrados nas páginas daquela edição e da anterior (Figura 59). Em nota de rodapé, a autoria dos *fotogravados* publicados é atribuída ao *culto y laborioso catedrático de Pontevedra. D. R. Sobrino* (Portela Pazos, 1919, p. 90). Na sétima edição da revista, publicou-se registros fotográficos dos petróglifos do *Outeiro do Galiñeiro*, em Cuntis, e do *Lombo da Costa*, em Cotobade (Figura 60).

Figura 59 – Páginas da revista *Ultreya* nº 6 (1919) com série de fotografias e de composições gráficas realizadas por Sobrino Buhigas.

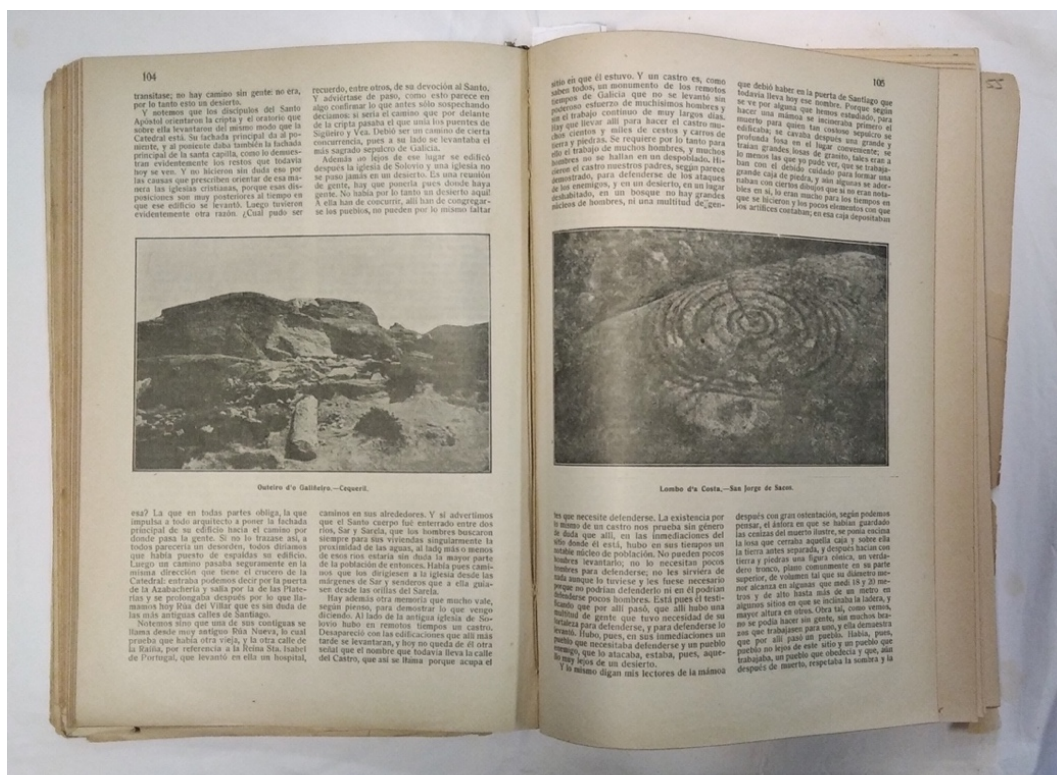


Reprodução. Revista *Ultreya* nº 6, 15/09/1919, p. 88-89. Fonte: Museo de Pontevedra.

<sup>88</sup> Salustiano Portela Pazos (1877-1976), clérigo e historiador galego.



Figura 60 - Páginas da revista *Ultreya* nº 7 (1919) com fotografias de Sobrino Buhígas.



Reprodução. Revista *Ultreya* nº 7, 15/10/1919, p. 104-105. Fonte: Museo de Pontevedra.

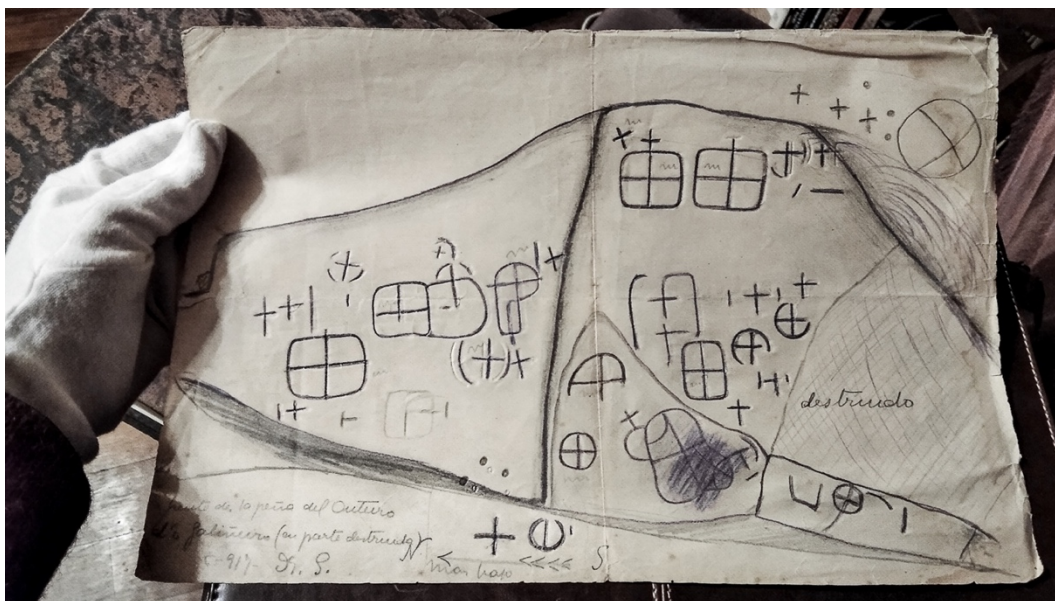
Os elementos biográficos de Sobrino Buhígas nos levam a considerar que seu interesse e seus estudos sobre os petróglifos foi uma atividade constante na qual procurava integrar com outras práticas e habilidades: no exercício do magistério, nas excursões com os alunos, nos seus desenhos e composições gráficas, na confecção de moldes em gesso e na prática fotográfica (Figura 61).

Durante uma década, entre 1921 e 1931, Sobrino Buhígas exerceu a direção do *Instituto de Pontevedra*<sup>89</sup>, uma reputada instituição de ensino secundarista da capital pontevedresa. Ali, no ano escolar 1928-1929 foi nomeado professor de História Natural, ocasião em que realizou excursões de estudo com seus alunos integrando as ciências naturais à arqueologia (Figura 62). Naquele mesmo ano de 1928, Sobrino Buhígas, publicou um artigo no qual informou sobre um jazida mineral de silicato de ferro em Porriño

<sup>89</sup> O *Instituto de Pontevedra* foi fundado por Ordem Real em 1845. Com as sucessivas alterações que sofreu aos longos dos anos, o então diretor Filgueira Valverde trasladou boa parte de material didático, livros, documentos, peças do museu de ciências naturais e dos laboratórios de física e química para um outro edifício, o *IES Sánchez Cantón*, inaugurado em 1971.

(Pontevedra)<sup>90</sup>. Ainda em 1928, na sede da *Real Sociedad Geográfica* (Madrid), Sobrino Buhígas realizou a *Conferencia sobre el descubrimiento de insculturas rupestres de Galicia*, comunicação que seria um prenúncio, embora resumido, do seu texto para a edição do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* em 1935 (Núñez Sobrino, 2017, p. 510).

Figura 61 - Reprodução dos petróglifos do Outeiro do Galiñeiro (Cuntis), realizado por Sobrino Buhígas em 1917.



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino.  
Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

Sobrino Buhígas organizou os laboratórios de biologia e geologia do novo *Instituto de Pontevedra*<sup>91</sup> e o *Museo de História Natural* da instituição criando o *Museo de Pré-História e Arte Rupestre* da província de Pontevedra (Fortes Bouzán et al, 1997, p. 268), onde reuniu em uma exposição didática o material que vinha trabalhando e coletando desde a última década sobre o tema dos petróglifos: moldes em gesso feitos por ele, registros fotográficos, desenhos seus, folhetos, cartas e publicações (Núñez Sobrino, 1995, p. 533; 2019, p. 27). As duas fotografias publicadas na primeira página do *Corpus* mostram o ambiente da exposição sobre Pré-História no museu criado por ele.

<sup>90</sup> "Sobre la nontronita y el glucinio de Pontevedra (Nueva especie mineral para la gea española)", artigo publicado no *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, XXVIII, Madrid, 1928, p. 208-210.

<sup>91</sup> O termo "novo" se refere ao traslado do *Instituto de Pontevedra* para o edifício situado na *Gran Vía de Montero Ríos* (onde hoje funciona a escola secundária Valle-Inclán).

Figura 62 - Sobrino Buhías (ao centro) com seus alunos em excursão de estudos no ano 1923.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop. Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.

Em 1930, ano seguinte à criação do *Museo de Pré-História* no Instituto de Pontevedra, Sobrino Buhías partiu para França (Paris) e Inglaterra (Londres) como bolseiro da *Junta de Ampliación de Estudios* com o objetivo de aprimorar seus estudos sobre Pré-História e arte rupestre. Sua missão foi realizar estudos de comparação entre os gravados rupestres da Galiza e de outros lugares do mundo e, uma vez estabelecida sua autenticidade e semelhança poder refletir, com auxílio de outras informações, sobre interpretação e significado do fenômeno rupestre galego (Núñez Sobrino, 2019, p. 29).

Entre os cargos ocupados por Sobrino Buhías, merecem destaque a sua atuação como acadêmico correspondente do *Instituto de Estudios Gallegos da Coruña* (1919), como catedrático encarregado da estação meteorológica de Pontevedra (1921) e como acadêmico correspondente da *Real Academia Galega* (1925). Membro do Seminario de Estudos Galegos, apresentou o trabalho *Contribución al estudio de las insculturas rupestres gallegas* (1927). A nomeação para integrar a *Real Academia Galega* aconteceu em virtude do seu estudo e catalogação dos petróglifos galegos (Cañada, 2003, p. 90):

(...) premio ó feito de descubrir, en máis de 200 localidades, insculturas rupestres megalíticas e á súa contribución ó coñecemento da prehistoria en Galicia" (Cañada, 2003, p. 90).

Sobrino Buhígas também realizou outros importantes estudos sobre minerais, tendo descoberto, em Pontevedra, o depósito mais importante de berilo na Espanha<sup>92</sup>. Também descobriu duas espécies minerais, uma nova para a ciência (*bolivarita*) e outra para a Espanha (*noutronita*) (Fortes et al, 1997, p.268). Pelo seu trabalho científico e docente, o governo português outorgou-lhe a comenda da *Ordem de Santiago da Espada* (Fortes Bouzán, 1997; Núñez Sobrino, 2017).

No que se refere à arqueologia e à arte rupestre, a sua obra máxima foi o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, impressa em junho de 1935 nas casas gráficas de Madrid. Além da reunião de documentos gráficos realizados pelo autor e aqueles coletados e conservados pela *Sociedad Arqueológica* sobre os gravados rupestres galegos, Sobrino Buhígas também escreveu um texto introdutório sobre o tema. Nele, o investigador informou sobre as técnicas dos gravados rupestres, sua localização e distribuição geográfica, as causas da preferência pelos granitos de grão fino e temática das gravuras.

Dois meses antes da publicação do livro, Sobrino Buhígas esteve em Portugal, onde anunciou previamente o seu trabalho na *Semana Cultural Galega*, evento que reuniu no Porto os mais proeminentes investigadores pertencentes ao Seminario de Estudos Galegos (SEG) e à Universidade de Santiago de Compostela (Figura 63). Do lado português, participaram representantes da Universidade do Porto e de outras instituições culturais do Entre-Douro-e-Minho. O evento teve como objetivo a produção conjunta de conhecimento multidisciplinar sobre os territórios do Noroeste luso-galego. Na programação do dia cinco de abril, Sobrino Buhígas proferiu a conferência *Lo que es el Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, na qual comunicou sobre a obra que naquela altura já se encontrava no prelo, em vias de impressão. Uma notícia publicada no *Jornal de Notícias* reportou a programação daquele dia acompanhadas de retratos dos conferencistas. Na legenda da fotografia de Sobrino Buhígas, o jornal se referiu a ele como *arqueólogo distinto e conferencista de invulgar inteligência* (Figura 63).

---

<sup>92</sup> Em referência ao tema da mineralogia, conserva-se correspondência enviada pela companhia Siemens Schuckert Industria Elétrica S.A. referente a uma possível exploração da mina *Clarita*, propriedade de Ramón Sobrino Buhígas. Até os dias atuais, não há mais informações sobre o desfecho deste assunto (Núñez Sobrino, 2017, p. 521).



Figura 63 – Página do *Jornal de Notícias* com fotografias dos conferencistas do dia 5 de abril de 1935.



Reprodução. Fonte: Soeiro, 2016, p. 127 (*Jornal de Notícias*, 1935/04/06, rep. BPMP).

No mesmo ano de publicação do *Corpus* (1935) o filho Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959), então com vinte anos de idade, descobriu e fotografou o petróglifo de *O Castriño de Conxo* (Santiago de Compostela, A Coruña). Depois dos acontecimentos de 1935 – a publicação do *Corpus* e a descoberta arqueológica de Lorenzo-Ruza:

Lo que va a acontecer es un fenómeno enormemente importante: a la obra publicada, *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, se habrá de dar un silencio aparente, una inactividad en apariencia, un estado de esterilidad sólo engañoso en la persona de su hijo Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915- 1959), quien habrá de ser no sólo un sucesor, sino, sobre todo, un continuador en el mundo arqueológico. (Núñez Sobrino, 2017, p. 523).

O ano seguinte à publicação do *Corpus* foi marcado pelo início da Guerra Civil espanhola (1936), o que ocasionou um estancamento em diversas áreas de investigação durante as primeiras décadas da ditadura franquista. No que concerne à Arqueologia, alguns dos importantes arqueólogos de perfil galeguista, como Florentino López Cuevillas, tiveram que abandonar suas atividades de investigação. Também foi em 1936 que Sobrino Buhigas redigiu seu último artigo sobre os petróglifos galegos. Intitulado *Petróglifos compostelanos de la Edad de Bronce*, este artigo publicado no periódico *Faro de Vigo* constitui a sua última



contribuição para o estudo da arte rupestre na Galiza *e a noite escura se estendeu sobre a investigación dos petróglifos de Galicia* (Rey García, 2020).

"O caminhante buscador de pedras misteriosas"<sup>93</sup> faleceu aos cinquenta e oito anos de idade, no dia seis de junho de 1946, em Valladolid (Castela e Leão, Espanha). Foi sepultado no cemitério de San Mauro (Pontevedra), onde também jaz o filho Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959). Em 2013, Ángel Núñez Sobrino, neto e conservador do arquivo documental de Sobrino Buhígas, providenciou uma reprodução da figura rupestre gravada na *Laxe das Lebres* (Poio, Pontevedra) - que também é reproduzida na capa do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* -, para ornamentar o jazigo (Figura 64).

Figura 64 - Túmulo da família Sobrino no cemitério de San Mauro, em Pontevedra.



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

Com o início do novo milênio, o reconhecimento social do trabalho desenvolvido por Sobrino Buhígas foi fortalecido. Assim, no concelho de Campo Lameiro, foi inaugurado em

<sup>93</sup> Forma como o escritor e historiador espanhol Antonio Fraguas Fraguas referiu-se a Sobrino Buhígas (Sobrino Buhígas, 1935, p. CXXVI-CXXVII.)

2002, o *Centro Sociocultural Sobrino Buhigas*, espaço destinado ao desenvolvimento de atividades formativas, culturais e artísticas. A poucos quilômetros dali, foi inaugurado no verão de 2011 o *Parque Arqueolóxico da Arte Rupestre de Campo Lameiro (PAAR)*<sup>94</sup>, que contém no seu *Centro de Interpretación e Documentación* um espaço expositivo destinado a Ramón Sobrino Buhigas<sup>95</sup>. Nesta mostra permanente, podem ser vistos diversos objetos pessoais utilizados por Sobrino Buhigas em seu trabalho de investigação e documentação da arte rupestre galega<sup>96</sup> (Figura 65).

Figura 65 – Vitrine com objetos de Sobrino Buhigas em exposição no PAAR.



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

<sup>94</sup> Criado por iniciativa da *Conselleria de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia*, o *Parque Arqueolóxico da Arte Rupestre de Campo Lameiro (PAAR)* contou com a direção do arqueólogo José Manuel Rey García de 2011 até o ano 2018, quando este passou a assumir a direção do *Museo de Pontevedra*.

<sup>95</sup> Intitulado *Búsqueda y estudio* (em português, Pesquisa e Estudo), este setor expositivo integra-se em uma exposição permanente maior, composta por oito diferentes setores: rastros do passado, enigma nas pedras, desvelado os arquivos da terra, há quatro mil anos, pedra contra pedra, outro olhar, novos enigmas, a conservação da memória.

<sup>96</sup> Estes objetos entraram no PAAR em depósito de Ángel Núñez Sobrino, neto de Ramón Sobrino Buhigas, detentor e conservador do arquivo documental e gráfico do avô.

### 5.5.2. Relação de trabalhos publicados

No que concerne às publicações de ciências naturais, Sobrino Buhígas escreveu essencialmente sobre os temas de biologia, de zoologia marinha e de mineralogia. Entre seus principais artigos sobre estes temas figuram os seguintes títulos:

- *Estudios sobre los cystolitos* (tese de doutoramento, 1911);
- *Contribución a la gea de Galicia* (Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural, 1916);
- *Fenómeno curioso. La coloración de la Ría* (La Correspondencia Gallega, 1916);
- *Balaenoptera borealis* (Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural, 1917);
- *Réplica a la nota y observaciones de D. F. de Buen a la Memoria "La purga de mar o Hematotalasia"* (Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural, 1918);
- *Acerca del Gonyaulax polyedra como alimento de la sardina* (Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural, 1918);
- *La purga de mar o hematotalasia* (Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural, 1918);
- *Estudios de biología marina en la Rías Bajas* (Vigo, 1922);
- *La dinamita en la pesca* (Vigo, 1923);
- *Notables anomalías neuroesqueléticas del hombre* (1933).

Em suas inquietações culturais, Sobrino Buhígas investigou e publicou artigos sobre a origem de Pontevedra e sobre o tema de Cristóvão Colombo (*Cristóbal Colón* em língua galega), assunto em voga em Pontevedra pela atribuição galega e pontevedresa ao navegante que aportou em terras americanas em 1492<sup>97</sup>:

- *Sobre los orígenes y fundación de Pontevedra* (Vigo, 1923)
- *La descendencia de Colón en Pontevedra* (Farol de Vigo, 29/09/1924).

Sobre arte rupestre, o primeiro artigo de Sobrino Buhígas foi publicado em 1919 concomitantemente às pesquisas que estava a desenvolver na área da biologia marinha. A partir dos anos trinta e de seu regresso da viagem de estudos sobre arte rupestre a Paris e a Londres, é que Sobrino Buhígas passou a escrever mais concretamente sobre os petróglifos galegos. Seus principais trabalhos sobre arte rupestre são:

---

<sup>97</sup> Para este tema, consultar trabalhos do historiador e escritor galego Celso García de la Riega (1844-1914), colaborador da *Sociedad Arqueológica*.

- *Insculturas galaicas prerromanas* (Ultreya, 1919);
- *Contribución al estudio de las insculturas rupestres gallegas* (Seminario de Estudos Galegos, 1927);
- *Petroglifos o insculturas rupestres de Pontevedra* (Libro de Oro de la Provincia, 1931);
- *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935);
- *Petróglifos compostelanos de la Edad de Bronce* (Faro de Vigo 1936).

### 5.5.3. Cronobiografia

De acordo com os elementos biográficos que recolhemos por meio de bibliografia e por depoimento oral de familiares, elaboramos uma tabela com informações dispostas em ordem cronológica, sobre a vida de Ramón Sobrino Buhígas e fatos a ela associados (Tabela 1). Para sintetizar especialmente as informações dentro da tabela, optamos por utilizar o acrônimo RSB para designar Ramón Sobrino Buhígas. Os números entre parênteses que aparecem ao lado do acrônimo RSB referem-se a sua idade naquele ano reportado.

Tabela 1 – Cronologia geral da vida de Ramón Sobrino Buhígas.

1888	• Nascimento de Ramón Sobrino Buhígas (Pontevedra, 04/04/1888).
1890	• Nascimento de Enrique Campo Sobrino (Pontevedra, 21/09/1890).
1894	• Criação da <i>Sociedad Arqueológica de Pontevedra</i> por iniciativa de Casto Sampedro (21/09/1894).
1904	• RSB (16) obteve título de bacharel no Instituto de Pontevedra.
1905	• RSB (17) cursou, na universidade em Santiago, o primeiro ano de ciências e trasladou-se para universidade em Madrid.
1906	• Enrique Campo (16) foi nomeado Sócio de Mérito da <i>Sociedad Arqueológica</i> (31/12/1906).
1909	<ul style="list-style-type: none"> <li>• RSB (21) foi nomeado membro da <i>Real Sociedad Española de Historia Natural</i> (instituição a qual representou no VIII Congresso Internacional de Pesca);</li> <li>• Enrique Campo foi nomeado Delegado de la <i>Sección Arqueológica de la Exposición Regional Gallega</i> (14/04/1909);</li> <li>• Enrique Campo (19) e Enrique Mayer realizam, durante um mês, expedições pelas terras de Pontevedra e de Ourense com a missão de desenhar monumentos culturais e artísticos para apresentar na <i>Exposición Regional Gallega</i>, em Santiago (partiram em 07/05/1909).</li> </ul>
1910	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Enrique Campo (20) mostrou suas reproduções rupestres aos membros da <i>Real Academia de la Historia</i>, em Madrid, episódio marcante, em que a arte rupestre galega passa a ser considerada em contexto mais amplo da Pré-História Ibérica (e não apenas local);</li> <li>• Sobrino Buhígas (21) está em Madrid a prosseguir seus estudos em Ciências Naturais.</li> </ul>

1911	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sobrino Buhígas (23) doutorou-se na <i>Universidad de Madrid</i> com a tese <i>Estudio sobre los Cistolitos</i>;</li> <li>De seguido, foi bolsheiro do <i>Museo de Ciencias</i> (Madrid) para uma estadia como aluno da <i>Estación de Biología Mariña</i> de Santander e aluno dos cursos de zoologia marinha, preparação sistemática de diatomáceas e microscopia para o <i>Museo de Ciencias</i> de Madrid;</li> <li>Nomeado professor auxiliar da faculdade de Ciências da Universidade de Santiago;</li> <li>Professor ajudante meritório da secção técnica da <i>Escola de Artes e Oficios</i> de Santiago (até 1913);</li> <li>Morte de Enrique Campo, pouco tempo antes de completar 21 anos de idade (Pontevedra, 21/05/1911).</li> </ul>
1913	<ul style="list-style-type: none"> <li>Obteve cátedra de <i>História Natural, Fisiologia e Higiene</i> no Instituto de Lleida e, posteriormente, em Palma de Mallorca e Pontevedra (1914);</li> <li>Professor da <i>Universidad de Santiago de Compostela</i>;</li> <li>Último ano como professor da Escola de Artes e Oficios em Santiago de Compostela.</li> </ul>
1914	<ul style="list-style-type: none"> <li>Casamento de RSB (26) com Purificación Lorenzo Ruza.</li> <li>Obteve cátedra de <i>Historia Natural</i> no <i>Instituto de Pontevedra</i> (maio);</li> <li>Início da I Guerra Mundial (julho).</li> </ul>
1915	<ul style="list-style-type: none"> <li>Nascimento de Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, filho de Ramón Sobrino Buhígas (27 anos).</li> </ul>
1916	<ul style="list-style-type: none"> <li>RSB (28) publicou <i>Contribución a la gea de Galicia (Nuevo yacimiento de Berilo)</i>, no <i>Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural</i> (BRSEHN), XVI (1916), págs. 541-543;</li> <li>Publicou <i>Fenómeno curioso. La coloración de la Ría</i>, em <i>La Correspondencia Gallega</i>.</li> </ul>
1917	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ano em que surgem os primeiros registros fotográficos e interpretações gráficas, datadas e assinados por Sobrino Buhígas (29);</li> <li>RSB (29) publicou <i>Balaenoptera borealis Lesson (Nueva especie para la fauna ibérica)</i>, no <i>Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural</i>, XVII, Madrid, 1917, págs. 231-234;</li> <li>O irmão de RSB, Carlos Sobrino (32), realizou mostra com Castelao no estúdio fotográfico de Sáez-Mon e Novás.</li> </ul>
1918	<ul style="list-style-type: none"> <li>RSB (30) publicou <i>Réplica a la nota y observaciones de D. F. de Buen a la Memoria "La purga de mar o hematomalasia"</i>, no <i>Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural</i>, XVIII (1918), págs. 348-356;</li> <li>Publicou <i>Acerca del Gonyaulax polyedra como alimento de la sardina</i> no <i>Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural</i>, XVIII, Madrid, 1918, pág. 294;</li> <li>Publicou <i>La purga de mar o hematomalasia</i>, em <i>Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural</i>, X, Madrid, 1918, págs. 407-458.</li> </ul>
1919	<ul style="list-style-type: none"> <li>RSB (31) publicou artigo <i>Insculturas galaicas prerromanas</i>, na revista <i>Ultreya</i>, nº 5 (artigo escrito em dezembro de 1918). Ainda em <i>Ultreya</i>, publicou-se fotografias de sua autoria nos nºs 6,7 e 12.</li> <li>Acadêmico correspondente do <i>Instituto de Estudos Galegos</i> da Coruña.</li> </ul>
1921	<ul style="list-style-type: none"> <li>Membro dos concelhos provinciais do <i>Censo, Instrucción Pública, Protección á Infancia e Beneficencia</i> (de 28/03/1921 até 30/06/1931);</li> <li>RSB (33) foi nomeado diretor do <i>Instituto de Pontevedra</i> por proposta unânime do Claustro em 28/03/1921. Exerceu o cargo de diretor até 30/06/1931.</li> <li>Catedrático encarregado da estação meteorológica de Pontevedra.</li> </ul>



1922	<ul style="list-style-type: none"> <li>• RSB (34) publicou <i>Estudios de biología marina en la Rías Bajas</i>, Vigo.</li> </ul>
1923	<ul style="list-style-type: none"> <li>• RSB (35) publicou <i>La dinamita en la pesca</i>, Vigo;</li> <li>• Publicou <i>Sobre los orígenes y fundación de Pontevedra</i>, Vigo.</li> </ul>
1924	<ul style="list-style-type: none"> <li>• RSB (36) publicou <i>La descendencia de Colón en Pontevedra</i>, no Faro de Vigo, 29/09/1924.</li> </ul>
1925	<ul style="list-style-type: none"> <li>• RSB (37), académico correspondente da <i>Real Academia Galega</i>.</li> </ul>
1927	<ul style="list-style-type: none"> <li>• RSB (39) ingressou para o <i>Seminario de Estudos Galegos</i> (SEG) com o trabalho <i>Contribución al estudio de las insculturas rupestres gallegas</i>;</li> <li>• Inauguração do novo edifício do <i>Instituto de Pontevedra</i> (26/12/1927) com assistência do rei Alfonso XIII, no qual RSB exerce o cargo de diretor.</li> </ul>
1928	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Professor de Historia Natural do Instituto de Pontevedra do curso 1928-1929;</li> <li>• RSB (40) publicou <i>Sobre la nontronita y el glucinio de Pontevedra (Nueva especie mineral para la gea española)</i>, no <i>Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural</i>, XXVIII, Madrid, 1928, p. 208-210;</li> <li>• Pronunciou a <i>Conferencia sobre el descubrimiento de insculturas rupestres</i> de Galicia na sede da <i>Real Sociedad Geográfica</i> (09/04/1928), em Madrid.</li> </ul>
1929	<ul style="list-style-type: none"> <li>• RSB criou o <i>Museo de Pré-História e Arte Rupestre</i> no <i>Instituto de Pontevedra</i>.</li> </ul>
1930	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Como bolseiro, RSB (42) viajou para Paris e Londres para ampliação de seus estudos sobre Pré-História.</li> </ul>
1931	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em 30 de junho, cessou o cargo de RSB (43) como diretor do <i>Instituto de Pontevedra</i> (cargo que exerceu durante dez anos);</li> <li>• Publicou <i>Petróglifos o insculturas rupestres de Pontevedra</i> no <i>Libro de ouro da provincia de Pontevedra</i>;</li> <li>• Iniciou os trâmites de edição do <i>Corpus Petroglyphorum Gallaeciae</i>;</li> <li>• Traslado de RSB à Santiago, onde matriculou-se em algumas matérias de medicina na universidade. Depois, novo traslado a Madrid, onde terminou seus estudos de odontologia no ano seguinte.</li> </ul>
1932	<ul style="list-style-type: none"> <li>• RSB (44) foi nomeado auxiliar temporal da Faculdade de Ciências, em Madrid.</li> <li>• Terminou seus estudos de odontologia em Madrid.</li> </ul>
1933	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Início da fabricação das câmaras Voigtländer Inos II (como aquela exposta em Campo Lameiro).</li> <li>• RSB (45) publicou <i>Notables anomalías neuroesqueléticas del hombre</i>, no <i>Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela</i>, ano 5, nº 18.</li> </ul>
1935	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realização da <i>Semana Cultural Galega</i> no Porto (Portugal), onde RSB (47) pronunciou conferência sobre o <i>Corpus</i>, o qual estava em processo de impressão na gráfica em Madrid;</li> <li>• Publicação do <i>Corpus Petroglyphorum Gallaeciae</i>;</li> <li>• Lorenzo-Ruza (20) fez sua primeira descoberta arqueológica: petróglifos <i>O Castriño de Conxo</i>.</li> </ul>
1936	<ul style="list-style-type: none"> <li>• RSB (48) publicou <i>Petróglifos compostelanos de la Edad de Bronce</i>, no Faro de Vigo;</li> <li>• Início da Guerra Civil Espanhola.</li> </ul>
1946	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Morte de RSB aos 58 anos de idade (Valladolid, 06/06/1946).</li> </ul>

## 6. O ARQUIVO GRÁFICO DO MUSEO DE PONTEVEDRA E AS FOTOGRAFIAS DE RAMÓN SOBRINO BUHÍGAS



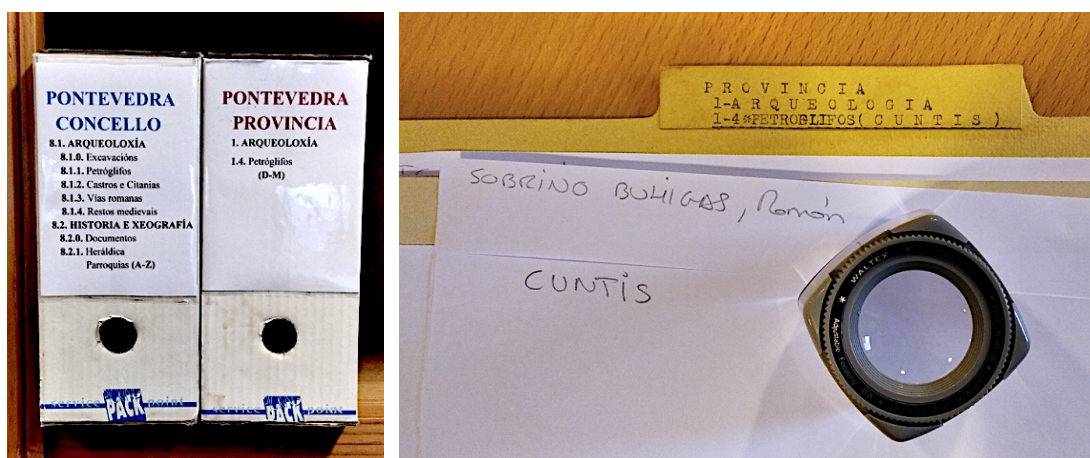
## 6. O Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* e as provas fotográficas de Ramón Sobrino Buhígas

### 6.1. SOBRE O ARQUIVO GRÁFICO DO MUSEO DE PONTEVEDRA

O Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* tem sua gênese a partir da incorporação de distintos fundos gráficos e documentais, como as coleções da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, a coleção de Sampedro Folgar e outros distintos espólios de fotógrafos, de desenhistas e colecionadores pontevedreses. No que se refere ao material gráfico de Ramón Sobrino Buhígas, grande parte dos negativos em vidro e das cópias fotográficas históricas foram doadas ao *Museo* por Ángel Núñez Sobrino, neto e conservador do arquivo documental de Sobrino Buhígas.

Metodologicamente, o Arquivo Gráfico do *Museo* organiza e conserva as provas fotográficas de Ramón Sobrino Buhígas em caixas-arquivos associadas aos concelhos (municípios) da Província de Pontevedra onde se situam os petróglifos ou o complexo de petróglifos registrados. Dentro dessas caixas-arquivos há uma nova divisão organizativa onde pastas com a denominação da paróquia abrigam as provas fotográficas (Figura 66). Cada prova fotográfica recebe um tratamento de conservação apropriado. As provas históricas são conservadas dentro de invólucros feitos com papel apropriado, de PH neutro e livre de agentes ácidos (Figura 67).

Figura 66 - Pastas-arquivos onde se conservam provas fotográficas de petróglifos segundo o concelho onde estão situados.



Fotografias: Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

Figura 67 - As fotografias históricas são conservadas em invólucros apropriados à conservação.



*Fotografia: Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.*

Analisámos as sete pastas de fotografias que dispõe o Arquivo: do concelho de Campo Lameiro, de Cerdedo-Cotobade, de Cuntis, de Marín, de Pazos de Borbén, de Poio e do concelho homónimo de Pontevedra. A partir desta análise, elaborámos tabelas referentes às provas fotográficas relativas aos petróglifos destes sete concelhos pontevedreses. Além da denominação do petróglifo ou estação fotografada e de seu número de registro no Arquivo (ex.: AG 12298)<sup>98</sup>, as tabelas também aportam informações sobre a paróquia e o lugar onde se situam dentro dos concelhos. Com referência às provas fotográficas, as tabelas aportam informações sobre o ano de realização da tomada fotográfica e se a imagem da prova fotográfica conservada no Arquivo faz parte das imagens publicadas no *Corpus*. Por último, reservamos um espaço para comentários de diversas naturezas, como a qualidade da imagem ou a presença de rubrica de Ramón Sobrino Buhigas.

<sup>98</sup> Este código permite ao investigador encontrar o documento fotográfico no catálogo *online* do Museo de Pontevedra.



Para solucionar questões concernentes aos documentos fotográficos, recorremos a Cristina Echáve Durán, Conservadora do Arquivo Gráfico há mais de trinta anos e a maior conhecedora do patrimônio fotográfico ali conservado. No que se refere à autenticidade autoral de Ramón Sobrino Buhígas para as provas fotográficas em papel, considerou-se a presença de sua assinatura como critério de validação de sua autoria (Figura 68). A data da realização da documentação fotográfica tem origem em duas fontes, ou é uma informação escrita a punho do próprio autor (na frente ou no verso da prova fotográfica) ou consta na Ficha de Registro utilizada pelo Arquivo Gráfico do *Museo*<sup>99</sup>.

Figura 68 - Assinatura de Ramón Sobrino Buhígas.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG12300. Fotografia © Kenia A.R., 2020.

## 6.2. PROVAS FOTOGRÁFICAS DOS PETRÓGLIFOS DE CAMPO LAMEIRO

Das estações de gravuras rupestres situadas em Campo Lameiro, o Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* dispõe de quatro provas fotográficas históricas distintas de Ramón Sobrino Buhígas conforme relação disposta na Tabela 2.

---

<sup>99</sup> Verificou-se que no Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* conservam-se não somente provas fotográficas históricas, mas também algumas reproduções realizadas a partir de outras fotografias. Estas reproduções foram realizadas, sobretudo, em dois momentos distintos, em 1962 e em 1979.



Tabela 2 – Relação das fotografias dos petróglifos de Campo Lameiro registrados por Ramón Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra*.

REGISTROS FOTOGRÁFICOS DOS PETRÓGLIFOS DE CAMPO LAMEIRO CONSERVADOS NO ARQUIVO GRÁFICO DO MUSEO DE PONTEVEDRA				
Petróglifo e nº de registro	Local	Ano	C.P.G.	Notas gerais e medida da prova fotográfica
Outeiro dos Cogoludos AG 12298	Paredes	1917	Lâm. X Fig. 20	Prova assinada e datada por RSB com frase <i>Cliche R. Sobrino</i> no anverso. No verso: <i>O Cogoludo entre el Campo y Paredes (Monte Paradela)</i> . Ampliação com baixa densidade, cor acastanhada. Medida: 8,5 x 13 cm.
Laxe do Pombal AG 12294		1917	Lâm. XIII Fig. 29.	Ampliação com baixa densidade, cor acastanhada. Prova assinada por RSB. Medida: 13 x 9 cm.
Carballeira do Pombal AG 204895	San Miguel de Campo	s/d	Não consta	Prova colada sobre suporte em papel rígido e posteriormente assinada por RSB. Há informação escrita em cor preta no canto superior direito: “nº 3”. Medida: 15 x 23 cm.
Carballeira do Pombal AG 12306	San Miguel de Campo	s/d	Não consta	Imagem idêntica a anterior, porém ampliada a partir do negativo 878. Publicada na obra <i>Grabados Rupestres</i> (1980, foto 2). Na ficha do AG, consta informações a lápis: 75%, 8,5 x 11,6. Medida: 12 x 17,5 cm.
Carballeira do Pombal (detalhe de molde em gesso) AG 012356	San Miguel de Campo	s/d	Lâm. XII Fig. 25	Ampliação com baixa densidade. Informação sobre medidas escrita sobre clichê: 060x045. Medida: 10, x 7,5 cm.

### 6.2.1. Pena da Carballeira do Pombal

Há três registros fotográficos associados aos petróglifos da Carballeira do Pombal: duas cópias fotográficas (idênticas) da estação rupestre e uma fotografia do molde de gesso realizado por Sobrino Buhigas, esta última publicada no *Corpus* (Lâm. XII/Fig. 25).

A prova fotográfica dos petróglifos da Carballeira do Pombal (AG 204895), assinada por Sobrino Buhigas, mostra as gravuras rupestres desta estação pintadas de branco e a presença de dois personagens posicionados na parte superior da rocha, os quais aportam uma noção de dimensão ao complexo rupestre (Figura 69). Uma outra cópia (AG 12306) desta mesma imagem consta na pasta Campo Lameiro, com a informação de que se trata de uma ampliação direta a partir de negativo nº 878. Ambas imagens não têm data atribuída.

Esta tomada fotográfica dos petróglifos da *Pena da Carballeira do Pombal* não consta entre as imagens publicadas no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935). No *Corpus*, esta estação de arte rupestre é ilustrada por três outras imagens (Lâm. VI/Fig. 13 e Lâm. VII/Fig. 14 e 15) que, curiosamente, Sobrino Buhígas optou por publicá-las invertidas, isto é, publicar a imagem negativa (Figura 70). É possível que esta escolha tenha sido motivada pelo realce das figuras gravadas na rocha.

Figura 69 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos da *Pena da Carballeira do Pombal*.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204895.

Figura 70 – Imagem invertida dos petróglifos da *Carballeira do Pombal* publicada no *Corpus*.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. VI, fig. 13).

Ainda sobre esta estação, há uma prova fotográfica que retrata um molde realizado sobre duas figuras rupestres gravadas na estação da *Pena da Carballeira do Pombal* (Figura 71). Esta imagem foi publicada no *Corpus* (Lâm. XII/Fig. 25).

Figura 71 – Registro fotográfico de molde realizado por Sobrino Buhígas a partir dos petróglifos da *Carballeira do Pombal*.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 012356.

#### 6.2.2. Laxe do Pombal

O investigador que tiver oportunidade de consultar este registro no Arquivo Gráfico do *Museo* certamente ficará surpreendido ao se deparar com as outras informações aportadas por esta fotografia, uma vez que a imagem publicada no *Corpus* (Lâm. XIII/Fig. 29) contém somente uma parte do documento fotográfico original (Figura 72).

Datado e assinado por Sobrino Buhígas, esta prova fotográfica histórica da estação dos petróglifos da *Laxe de Pombal* (AG 12294) revela, além de um detalhe da paisagem centenária, alguns dos métodos de registro praticado por Sobrino Buhígas (Figura 73). Na imagem, vê-se disposta sobre a rocha uma fita métrica na intenção de conferir escala ao gravado rupestre (nos dias atuais, adicionamos uma escala IFRAO no local antes do registro fotográfico ou, posteriormente, em laboratório, à imagem por meio de *softwares* como *Photoshop* ou *Illustrator*). Há que notar ainda o caráter etnográfico deste documento histórico que registra a presença de dois camponeses repousados próximo à rocha. Nas



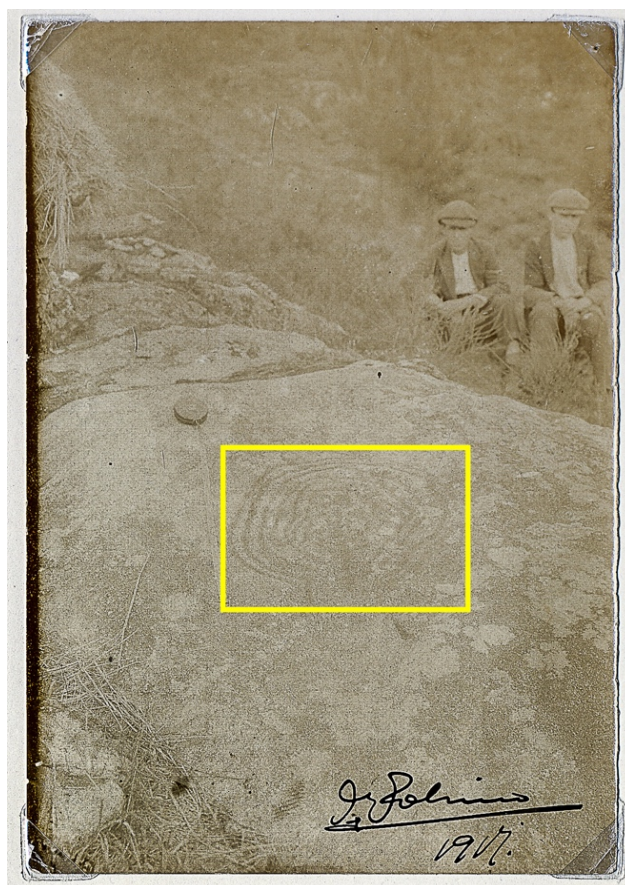
documentações fotográficas realizadas por Sobrino Buhígas não é raro a participação de camponeses figurando junto aos petróglifos. É possível que tenham sido estes camponeses, conhecedores do terreno, que conduzissem Sobrino Buhígas até as *pedras insculpturadas*.

Figura 72 – Fotografia do petróglifo da *Laxe do Pombal* publicada no *Corpus*.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lám. XIII, fig. 29).

Figura 73 - Prova fotográfica histórica do petróglifo da *Laxe do Pombal* realizada por Sobrino Buhígas em 1917.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 12294.

### 6.2.3. Outeiro dos Cogoludos

Diferentemente da fotografia publicada no *Corpus* sobre os petróglifos do *Outeiro dos Cogoludos* (Figura 74) a amplitude da prova fotográfica conservada no *Museo* (AG 12298) oferece informações sobre a paisagem adjacente à estação de petróglifos, apesar da pouca visibilidade das figuras gravadas na rocha (Figura 75). Este registro histórico data de 1917 e faz parte das primeiras documentações fotográficas realizadas por Sobrino Buhígas.

Figura 74 - Fotografia dos petróglifos do *Outeiro dos Cogoludos* publicada no *Corpus*.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. X, fig. 20).

Figura 75 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos *Outeiro dos Cogoludos* realizada por Sobrino Buhígas em 1917.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 12298.



### 6.3. PROVAS FOTOGRÁFICAS DOS PETRÓGLIFOS DE CERDEDO-COTOBADÉ

Cerdedo e Cotobade foram dois concelhos distintos até 2016 quando foram unificados e passaram a formar o concelho Cerdedo-Cotobade. Dos petróglifos situados em suas terras, o Arquivo Gráfico do *Museo* dispõe de nove provas fotográficas e de uma prova de impressão do *Corpus* conforme relação apresentada na Tabela 3.

Tabela 3 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Cerdedo-Cotobade documentados por Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.

REGISTROS FOTOGRÁFICOS DOS PETRÓGLIFOS DE CERDEDO-COTOBADÉ CONSERVADOS NO ARQUIVO GRÁFICO DO MUSEO DE PONTEVEDRA				
Petróglifo e nº de registro	Local	Ano	C.P.G.	Notas gerais e medida da prova fotográfica
Eira dos Mouros AG 00186	San Jorge de Sacos	1936	Não consta	Reprodução a partir de desenho de RSB, assinado e datado em 1936. Medida: 17 x 23 cm
Portela da Crus AG 204900	San Jorge de Sacos	1917	Lâm. XXX Fig. 69	Prova assinada e datada por RSB. Superfície amarelada. Imagem com ótima densidade e nitidez. Nesta cópia nota-se intervenção de RSB sobre a superfície do papel para destacar as figuras gravadas na rocha. As intervenções parecem ser de duas naturezas: em baixo-relevo e com uso de uma caneta tinteiro. Medida: 19,5 x 29,5 cm
Laxe das Rodas (Cartão postal) AG 12290	San Jorge de Sacos	1917	Não consta	Na frente, a prova está datada e assinada por RSB sobre a superfície. Também há a menção <i>Pont<sup>dra</sup></i> . No verso, lê-se <i>Post Card. Communication. Address. 1062B</i> . Medida: 8,5 x 14 cm
Laxe das Rodas AG 204898	San Jorge de Sacos	1917	Não consta	Prova assinada e datada por RSB. Superfície amarelada. Imagem com ótima densidade e nitidez. Nesta cópia nota-se intervenção do autor sobre a superfície do papel para destacar as figuras gravadas na rocha. As intervenções parecem ser de duas naturezas: em baixo-relevo e com uso de uma caneta tinteiro. Medida: 19 x 29,5 cm
Pedra do Lombo da Costa AG 204892	San Jorge de Sacos	s/d	Lâm. XXVIII Fig. 58	Prova assinada por RSB. Medida: 11,5 x 17,5 cm
Pedra do Lombo da Costa AG 2044893	San Jorge de Sacos	s/d	Lâm. XXVIII Fig. 57	Prova assinada por RSB. Medida: 12,5 x 17,5 cm

Pedra do Lombo da Costa AG 00168	San Jorge de Sacos	1962	Lâm. XXXI Fig. 63	Reprodução de desenho assinado por RSB. Ampliação em papel Regtor pelo <i>Estudio Fotografico Chao</i> . Medida: 18 x 24 cm
Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros AG 00172	Monte Churumal, Carballedo	1962	Lâm. XXII Fig. 46	Reprodução de desenho assinado por RSB. Ampliação em papel Regtor pelo <i>Estudio Fotografico Chao</i> . Medida: 18 x 24 cm
Portela da Laxe AG 012297	Atalaya, Viascón	1917	Não consta	Reprodução de prova já assinada por RSB. Ampliação com baixíssima densidade. Superfície acastanhada. Medida: 8 x 10,5 cm
Pedra do Regato da Raposeira. AG 00171	Outeiro dos Soles	s/d	Lâm. LXIX Fig. 145	Prova de impressão <i>off-set</i> da edição de 1935 do <i>Corpus</i> . Medida: 9,5 x 12,5 cm

Quatro provas fotográficas são reproduções de desenho e de composições<sup>100</sup> realizadas por Sobrino Buhígas. As composições reproduzem os petróglifos da *Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros* (AG 00172), da *Pedra do Lombo da Costa* (AG 00168) e da *Portela da Laxe*<sup>101</sup> (AG 012297). O desenho reproduz os petróglifos da *Eira dos Mouros* (AG 00186) realizado em 1936 por Sobrino Buhígas, ano seguinte à publicação do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*.

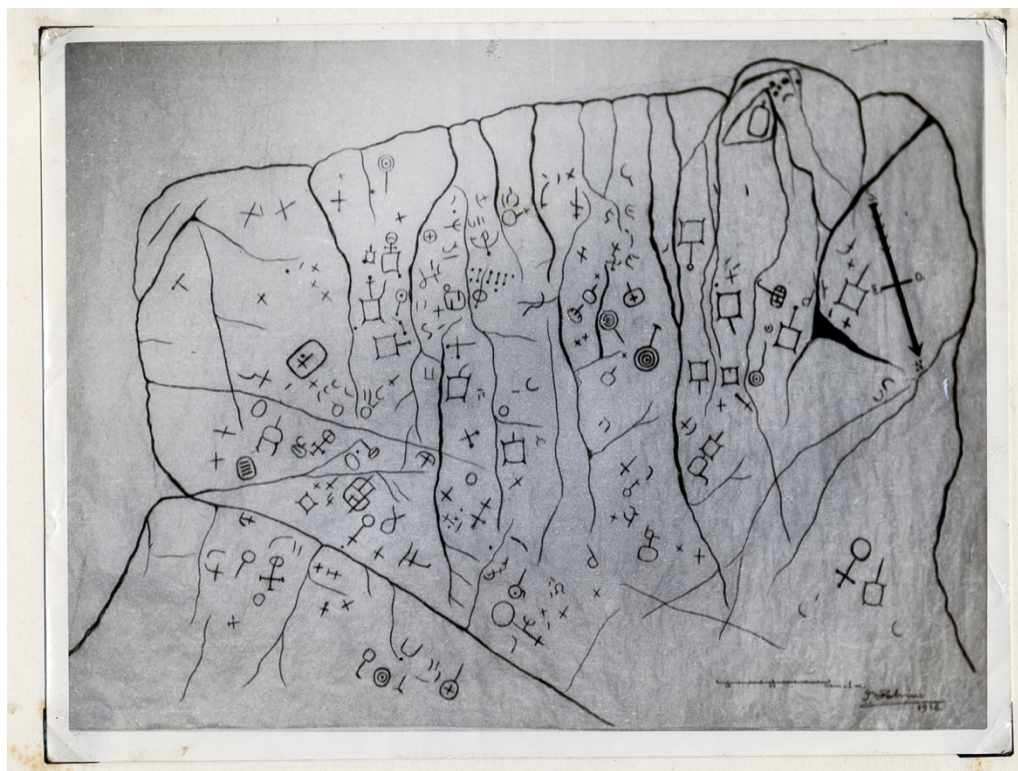
### 6.3.1. Eira dos Mouros

Reprodução de um desenho realizado por Sobrinho Buhígas em 1936 mostra as gravuras rupestres da *Eira dos Mouros* (Figura 76). Este desenho não foi publicado no *Corpus* pois foi realizado posteriormente a sua publicação. Para a sua obra, Sobrino Buhígas optou por um trabalho realizado por Enrique Campo Sobrino (Figura 77).

<sup>100</sup> As reproduções fotográficas realizadas sobre o *compositio* dos petróglifos da *Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros* e sobre o desenho feito a partir dos petróglifos da *Eira dos Mouros* foram realizadas no ano 1962 pelo estúdio fotográfico Chao, em Pontevedra.

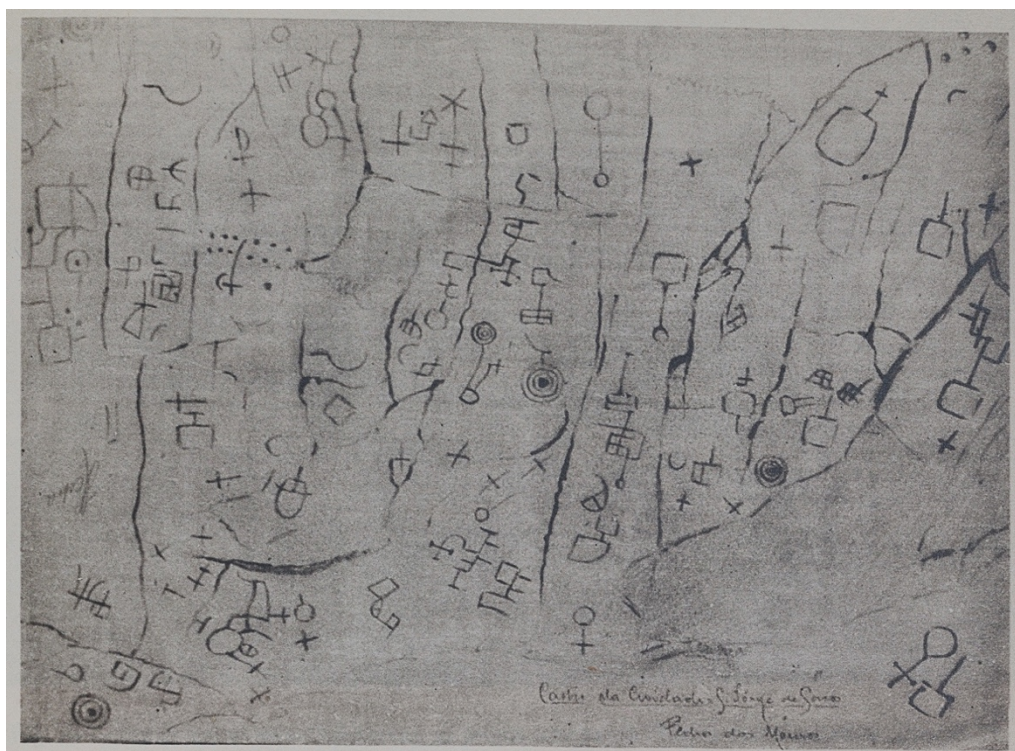
<sup>101</sup> Esta prova fotográfica, em seu estado atual, encontra-se desvanecida e praticamente sem legibilidade.

Figura 76 – Reprodução de desenho realizado por Sobrino Buhías em 1916.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 00186.

Figura 77 - Desenhos realizado por Enrique Campo das gravuras rupestres da *Eira dos Mouros*.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. XXXIV/Fig.68).



### 6.3.2. Laxe da Portela da Crus

A análise da prova fotográfica dos petróglifos da *Laxe da Portela da Crus* (AG 204900) revelou informações sobre a forma metodológica que Sobrino Buhígas utilizou para comunicar os gravados rupestre por meio da fotografia, tema que trataremos no capítulo 7 (Figura 78). A fotografia desta estação rupestre localizada nas terras da paróquia de Santa Maria de Sacos foi publicada no *Corpus* (Lâm. XXXV/Fig. 69).

Figura 78 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos *Laxe da Portela da Crus*, realizada por Sobrino Buhígas em 1917.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204900.

### 6.3.3. Laxe das Rodas

Há duas provas fotográficas dos petróglifos da *Laxe das Rodas* assinadas por Sobrino Buhígas (AG 12290 e AG 204898), porém somente uma delas está datada do ano 1917. São fotografias inéditas ao *Corpus*, sendo uma delas em formato cartão postal, assunto que trataremos no capítulo 7 (Figura 79).

Figura 79 – Esta fotografia realizada por Sobrino Buhigas em 1919 dos petróglifos da *Laxe das Rodas* foi ampliada em formato de cartão postal (*post card*).



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 12290.

#### 6.3.4. Pedra do Lombo da Costa

Há três registros fotográficos dos petróglifos da *Pedra do Lombo da Costa* disponíveis no Arquivo Gráfico do *Museo*. Dois destes registros são provas fotográficas históricas (AG 2044893 e AG 204892), enquanto o terceiro trata-se de uma reprodução fotográfica moderna



(anos 60) de um *compositio* realizado por Sobrino Buhías (AG 00168). Ambas constam no *Corpus* (respetivamente Lâm. XXVIII/Fig. 57 e 58; Lâm. XXXI/Fig. 63).

Destacamos o registro fotográfico dos petróglifos da *Pedra do Lombo do Costa* (AG 2044893) pelo testemunho da paisagem e pela presença de quatro personagens, entre eles identificam-se dois: o primeiro à esquerda é Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, filho de Ramón Sobrino Buhías, o qual se tornou um continuador do trabalho do pai no que se refere à arte rupestre. Ao seu lado direito, o naturalista Osorio-Taffal<sup>102</sup>, amigo quem acompanhou Sobrino Buhías em diversas excursões na busca por petróglifos (Figura 80).

Figura 80 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos da *Pedra do Lombo da Costa* realizada por Sobrino Buhías (sem data atribuída).



Fonte: Arquivo gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 2044893.

#### 6.3.5. Pedra do Regato da Raposeira

Embora não se trate de uma prova fotográfica, a pasta de Cerdedo-Cotobade conserva um outro documento histórico associado à fotografia e ao *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*: uma prova de impressão *off-set* (ou prova de prelo) do livro que estava a ser

<sup>102</sup> Bibiano Fernández Osorio-Taffal (1902-1990).

publicado em Madrid. A imagem que se vê na prova de impressão refere-se à gravura rupestre da *Pedra do Regato da Raposeira* (Figura 81). Além deste registro fotográfico, o *Corpus* contém uma outra documentação desta gravura rupestre. Trata-se de um desenho de Osorio-Taffal (Figura 82).

Figura 81 - Prova de impressão do *Corpus* com imagem da gravura rupestre da *Pedra do Regato da Raposeira*.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 00171.

Figura 82 - Reprodução gráfica da gravura rupestre da *Pedra do Regato da Raposeira* realizada por Osorio-Taffal, publicada no *Corpus*.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lám. XXV, fig.52-8).

## 6.4. PROVAS FOTOGRÁFICAS DOS PETRÓGLIFOS DE CUNTIS

Esta pasta contém material fotográfico diverso, o qual aporta informações sobre distintas ações de Sobrino Buhígas visando a comunicação e a difusão da arte rupestre galega no primeiro terço do século XX. São nove os documentos fotográficos conservados pelo Arquivo Gráfico do *Museo* conforme relação apresentada na Tabela 4.

Tabela 4 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Cuntis documentados por Sobrino Buhígas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.

REGISTROS FOTOGRÁFICOS DOS PETRÓGLIFOS DE CUNTIS CONSERVADOS NO ARQUIVO GRÁFICO DO MUSEO DE PONTEVEDRA				
Petróglifo e nº de registro	Local	Ano	C.P.G.	Notas gerais e medida da prova fotográfica
Laxe dos Homes AG 204907	Cequeril	s/d	Lâm. VIII Fig. 17	Prova fotográfica assinada com caneta tinteiro azul montada em papel rígido com duas perfurações laterais e etiqueta afixada com scotch contendo legenda <i>Laxe dos Homes. Cequeril. Cuntins. Pontevedra. Interpretación.</i> Medida: 12 x 17 cm.
Outeiro do Galiñeiro AG 37434	Cequeril	1979	Lâm. II Fig. 4	Reprodução de fotografia assinada por RSB. Ampliada por Antonio de la Peña. Medida: 10 x 15 cm.
Outeiro do Galiñeiro AG 012292	Cequeril	1917	Não consta	Prova com escrita em caneta tinteiro. "Destruído". Nota-se também, um leve traçado de linhas horizontais e verticais (a lápis) sobre a cópia, de forma a estabelecer uma quadrícula; nota-se ainda números "3" e "4" escritos em quadrículas situadas à direita do escrito "Destruído". Ampliação com baixa densidade. Informação no verso: "Outeiro do Galiñeiro. Cequeril. Agosto 1917" acompanhada de assinatura de RSB. Tomada fotográfica diferente da anterior. Medida: 8,5 x 14 cm.
Os Carballiños AG 204897	?	1917	Não consta	Prova de cor acastanhada. Papel mate. Consta assinatura de RSB e data. Nota-se intervenção a lápis na cópia, sobre figuras situadas no quarto inferior esquerdo. Medida: 19,5 x 30 cm.
Os Carballiños AG 12300	?	1917	Não consta	Prova assinada por RSB com data. Ampliação com baixa densidade. Medida: 10 x 15 cm.
Outeiro dos Campiños AG 012296	Cequeril	s/d	Lâm. IV Fig. 7	Cartão postal a partir de composição gráfica assinada por RSB sobre um carimbo por relevo seco com suas iniciais SB. Medida: 9 x 14 cm.

Outeiro do Casal AG 012321	Cequeril	s/d	Lâm. V Fig. 11	Registro fotográfico de molde em gesso. Ampliação com baixa densidade. Informação escrita sobre a cópia: 0,50 x 0,70m. Medida: 10,5 x 7,5 cm.
-------------------------------	----------	-----	-------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Entre os documentos fotográficos conservados nesta pasta-arquivo, há uma cartão postal com reprodução de uma composição gráfica dos petróglifos do *Outeiro dos Campiños* (AG 012296). Para este cartão postal, utilizou-se, como meio fotográfico, um suporte em papel produzido pela *R. Guilleminot, Bæspflug et Cie* em Paris. Este tipo de suporte, próprio para ampliações fotográficas no formato de cartão postal, era comercializado com o papel já emulsionado quimicamente de um lado para receber a imagem. O outro lado do papel indicava, por meio de escritos já impressos, os espaços destinados ao texto da correspondência e ao endereço do destinatário. A composição gráfica reproduzida neste cartão postal encontra-se publicada no *Corpus* (Lâm. IV/Fig. 7). O registro fotográfico referente ao *Outeiro do Casal* (AG 012321) é uma reprodução do molde em gesso realizado por Sobrino Buhígas. Este registro consta no *Corpus* (Lâm. V/Fig. 11).

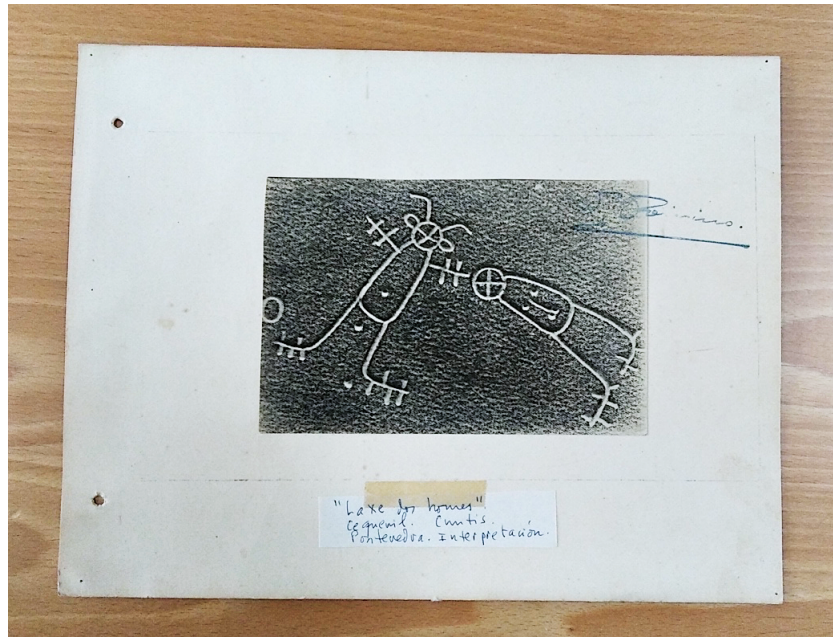
#### 6.4.1. Laxe dos Homes

Trata-se de uma fotografia realizada a partir de um desenho a lápis, feito por Sobrino Buhígas, sobre os petróglifos da *Laxe dos Homes* (AG 204907). O registro fotográfico está fixado sobre um suporte de papel rígido com duas perfurações na lateral esquerda (Figura 83). Esta peça integra um álbum feito manualmente por Sobrino Buhígas com registros fotográficos resultado do seu trabalho sobre a documentação sobre os petróglifos galegos. A etiqueta com legenda foi fixada posteriormente por ocasião de uma exposição realizada em Noia (Corunha) em 1982 e em 1988 pelo *Museo de Pontevedra* em homenagem ao centenário de nascimento de Ramón Sobrino Buhígas<sup>103</sup>. As outras páginas que integram este álbum intitulado *Insculturas rupestres megalíticas de la Provincia de Pontevedra* estão conservadas no arquivo particular de Ángel Núñez Sobrino. Esta reprodução gráfica foi publicada no *Corpus* (Lâm. VIII/Fig. 17), porém com a imagem invertida. Sobrino Buhígas denominou esta técnica gráfica de reprodução de *Compositio e Interpretatio* (Figura 84).

<sup>103</sup> A exposição intitulada "Ramón Sobrino Buhígas: Arqueólogo e Naturalista (1888-1946)" aconteceu entre os dias 14 e 24 de outubro de 1988. Os investigadores Antonio de la Peña Santos e Filgueira Valverde pronunciaram conferências sobre o tema.

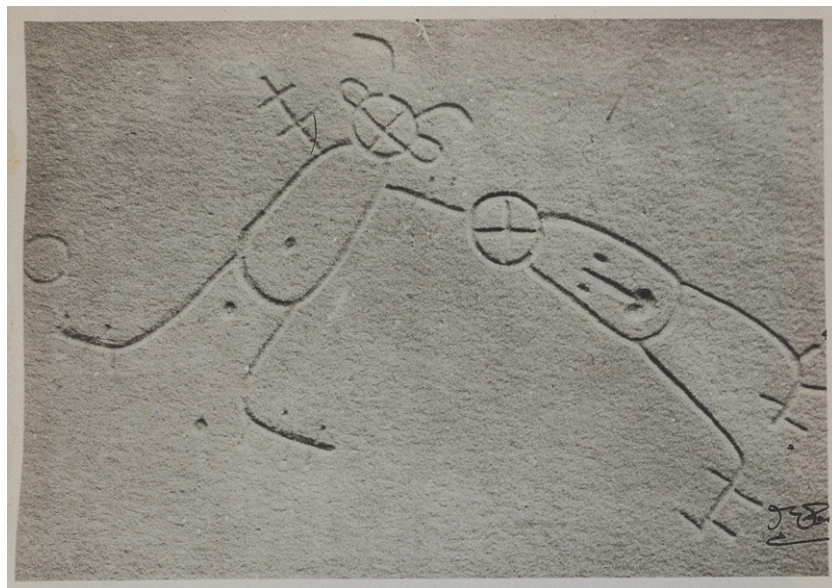


Figura 83 - Lâmina integrante de álbum realizado por Sobrino Buhigas.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204907.

Figura 84 - Interpretação e composição gráfica sobre os petróglifos da *Laxe dos Homes*.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. VIII, fig. 17).

#### 6.4.2. Outeiro do Galiñeiro

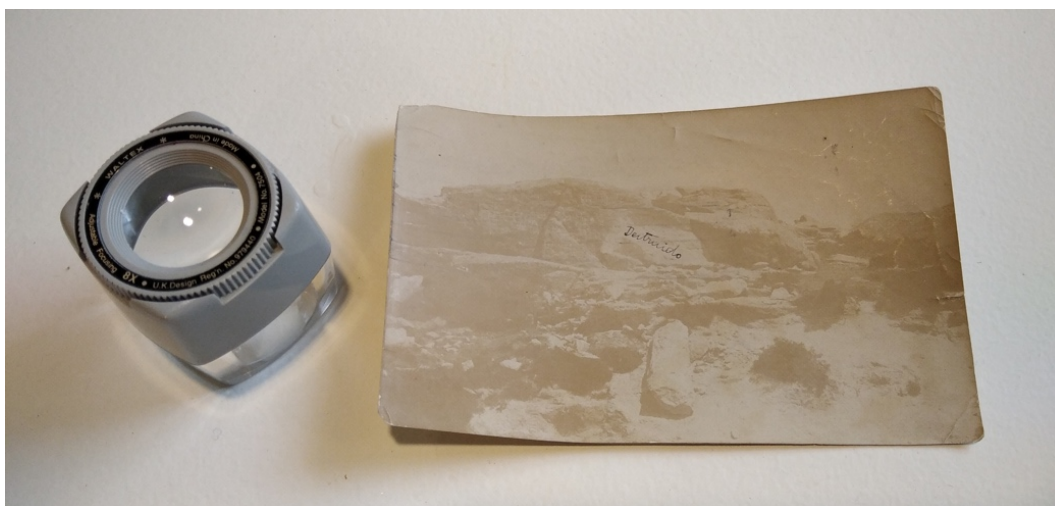
Constam duas provas fotográficas dos petróglifos do *Outeiro do Galiñeiro*. Uma prova histórica e uma reprodução de 1979 (AG 37434) realizada pelo investigador e conservador dos fundos arqueológicos do *Museo*, Antonio de la Peña Santos. A fotografia



consta no *Corpus*, (Lâm. II/Fig. 4). A prova fotográfica histórica (AG 012292), inédita ao *Corpus*, aporta duas notáveis informações concernentes o trabalho de catalogação dos petróglifos galegos por Sobrino Buhígas (Figura 85). A primeira informação que este documento fotográfico nos fornece é o testemunho de um painel destruído já em 1917 desta estação rupestre. Na prova fotográfica, o próprio Sobrino Buhígas escreveu a punho a palavra *destruído* sobre o local onde se localizava o painel.

A segunda informação que nos aporta este documento fotográfico evidencia um dos procedimentos metodológicos utilizados por Sobrino Buhígas para reproduzir graficamente as gravuras rupestres por ele estudadas (trataremos deste assunto no capítulo 7). Esta prova fotográfica traz no verso a assinatura do autor acompanhada de data e identificação do local.

Figura 85 - Clichê de 1917 mostra um painel de gravura rupestre destruído no *Outeiro do Galiñeiro*.



Fonte: Arquivo gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 012292.

#### 6.4.3. Os Carballiños

No arquivo, constam duas provas fotográficas do mesmo registro fotográfico dos petróglifos de Os Carballiños, ambas históricas, assinadas e datadas. Embora as duas provas sejam datadas de 1917, a visibilidade da imagem entre elas é bem diferente. Na prova de menor dimensão (AG 12300), tanto os petróglifos quanto a paisagem carecem de legibilidade. Já a prova de maior dimensão (Figura 86) oferece não só uma visibilidade razoável dos petróglifos, como também revela informação metodológica utilizada por

Sobrino Buhías com objetivo de destacar os figuras rupestres gravadas na rocha, tema que trataremos no Capítulo 7.

Figura 86 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos de *Os Carballiños* realizada por Sobrino Buhías em 1917.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204897.

## 6.5.PROVAS FOTOGRÁFICAS DOS PETRÓGLIFOS DE MARÍN

Em Marín, na paróquia de Mogor estão localizados dois dos petróglifos mais conhecidos e fotografados da província de Pontevedra: os petróglifos da *Pedra dos Mouros* e o petróglifo da *Pedra do Labirinto*. Há dois clichês fotográficos de autoria de Sobrino Buhías no Arquivo Gráfico listados na Tabela 5.

Tabela 5 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Marín documentados por Sobrino Buhías e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.

REGISTROS FOTOGRÁFICOS DOS PETRÓGLIFOS DE MARÍN CONSERVADOS NO ARQUIVO GRÁFICO DO MUSEO DE PONTEVEDRA				
Petróglifo e nº de registro	Paróquia e lugar	Ano	Corpus	Notas gerais e medida da prova fotográfica
Pedra do Labirinto AG 012325	Mogor	s/d	Lâm. LXXXIX Fig. 169	Reprodução fotográfica de molde em gesso. Ampliação com baixa densidade. Informação escrita sobre a cópia: 080 x 030. Medida: 6 x 8,5 cm.

Pedra dos Mouros AG 00248	Mogor	1962	LXXX Fig. 172	Reprodução de uma cópia negativada e assinada por RSB. Ampliação em papel <i>Regtor</i> pelo <i>Estudio Fotográfico Chao</i> <sup>104</sup> . Medida: 18 x 24 cm.
------------------------------	-------	------	------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

#### 6.5.1. Pedra dos Mouros

Trata-se de uma reprodução realizada em 1962 (AG 00248) a partir de uma fotografia dos petróglifos da *Pedra dos Mouros*. Este registro foi publicado no *Corpus* (Lâm. LXXX/Fig. 172) de forma invertida (imagem negativa), mesma metodologia empregada por Sobrino Buhígas na publicação da fotografia dos petróglifos *Pena da Carballeira do Pombal* (ver Figura 70).

#### 6.5.2. Pedra do Labirinto

A prova fotográfica conservada pelo *Museo* documenta molde em gesso realizado por Sobrinho Buhígas a partir da gravura rupestre da *Pedra do Labirinto* (Figura 87). Esta fotografia consta no *Corpus* (Lâm. LXXXIX/Fig. 169).

Figura 87 - Registro fotográfico de molde realizado por Sobrino Buhígas a partir do petróglifo da *Pedra do Labirinto*.



Fonte: Arquivo gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 012325.

<sup>104</sup> Situado em Pontevedra, na rua Riestra, 44-1º.

## 6.6. PROVAS FOTOGRÁFICAS DOS PETRÓGLIFOS DE POIO

O Arquivo Gráfico contabiliza, na pasta-arquivo dos petróglifos de Poio<sup>105</sup>, doze provas fotográficas históricas atribuídas a Sobrino Buhigas, das quais quatro são assinadas e datadas. A relação destes registros fotográficos está listada na Tabela 6.

Tabela 6 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Poio documentados por Sobrino Buhigas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.

REGISTROS FOTOGRÁFICOS DOS PETRÓGLIFOS DE POIO CONSERVADOS NO ARQUIVO GRÁFICO DO MUSEO DE PONTEVEDRA				
Petróglifo e nº de registro	Local	Ano	C.P.G.	Notas gerais e medida da prova fotográfica
Laxe das Lebres AG 012293	Montecelo	1917	Lâm. LIX Fig. 120	Prova assinada por RSB na frente e no verso. Superfície amarelada. Imagem com baixa densidade. Há inscrição no verso. Medida: 9 x 13 cm.
Laxe das Lebres AG 012354	Montecelo	s/d	Lâm. LX Fig. 126	Reprodução fotográfica de molde em gesso. Ampliação com boa densidade. Informação escrita sobre a cópia: 0,55 x 0,90. Medida: 12 x 8 cm.
Laxe das Lebres AG 007757	Montecelo	s/d	Lâm. LX Fig. 125 e Fig. 123	Reprodução fotográfica de molde em gesso. Ampliação com baixa densidade. Informação escrita sobre a cópia: 0,50 x 0,40. Medida: 9,5 x 6,5 cm.
Laxe das Picadas AG 12291	Montecelo	1917	Não consta	Prova assinada por RSB acompanhada da informação <i>Pont<sup>dra</sup></i> . Superfície amarelada. Imagem com baixa densidade. Medida: 9,5 x 14,5 cm.
Laxe das Picadas AG 204899	Montecelo	1917	Lâm. LXIII Fig. 133	Prova assinada e datada por RSB. Superfície amarelada. Imagem com ótima densidade e nitidez. Nesta cópia nota-se intervenção do autor sobre a superfície do papel para destacar as figuras gravadas na rocha. Medida: 19 x 28 cm.
Pedra Grande de Montecelo AG 12295	Montecelo	1917	Lâm. LXIII Fig. 133	Prova assinada por RSB. Superfície amarelada. Imagem com baixa densidade. Medida: 9,5 x 14,5 cm.
Pedra Grande de Montecelo AG 12318	Montecelo	s/d	Lâm. LXII Fig. 132 e Fig. 130	Reprodução fotográfica de dois moldes em gesso. Ampliação com baixa densidade. Informação escrita sobre a cópia: molde

<sup>105</sup> Nesta mesma pasta também se conserva duas provas de impressão *off-set* do *Corpus* (Lâm. LXIX/Fig. 146 e 147), onde figuram reproduções gráficas realizadas por Enrique Campo sobre as gravuras rupestres situadas frente à quinta de Esperón.

				acima com 0,45 x 0,55 e molde abaixo com 0,30 x 0,30. Medida: 9 x 7 cm.
Pedra Grande de Montecelo AG 012319	Montecelo	s/d	Não consta	Reprodução fotográfica de molde em gesso. Ampliação com baixa densidade. Informação escrita sobre a cópia: 0,45 x 0,55. Medida: 9 x 7 cm.
Pedra Grande de Montecelo AG 012349	Montecelo	s/d	Lâm. LXII Fig. 128	Reprodução fotográfica de molde em gesso. Ampliação com boa densidade. Informação escrita sobre a cópia: 0,60 x 0,47. Medida: 9 x 6 cm.
Pedra Grande de Montecelo AG 012355	Montecelo	s/d	Lâm. LXII Fig. 131	Reprodução fotográfica de molde em gesso. Ampliação com boa densidade. Informação escrita sobre a cópia: 0,45 x 0,43.
Outeiro dos Carballiños AG 48532	Lagoa, Camiño da Bioqueira	1979	Lâm. LXXI Fig. 151	Reprodução fotográfica para publicação no livro <i>Grabados Rupestres</i> (García Alén e Peña Santos, 1980, fig.93)
Outeiro dos Carballiños AG 48504	Lagoa, Camiño da Bioqueira	1979	Lâm. LXXIII Fig. 154	Reprodução fotográfica para publicação no livro <i>Grabados Rupestres</i> (García Alén e Peña Santos, 1980, fig.94)

#### 6.6.1. Laxe das Lebres

São três as provas fotográficas que registram os petróglifos da *Laxe das Lebres*: uma fotografia histórica (AG 012293), assinada e datada de 1917, a qual foi publicada no *Corpus* (Lâm. LIX/Fig. 120). Esta prova contém, no verso, informação sobre o número de gravuras rupestres e sua tipologia (Figura 88):

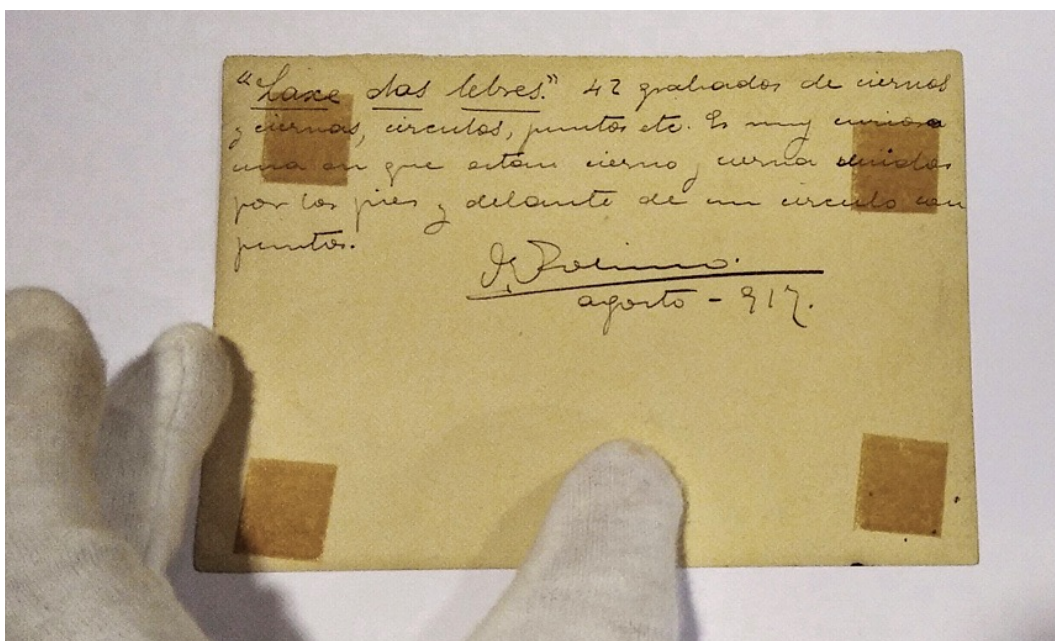
"Laxe das Lebres". 42 gravados de ciervos y ciervas, círculos, puntos etc. Es muy curioso una en que están ciervo y cierva unidos por los pies y delante de un circulo con puntos. R. Sobrino. Agosto – 1917.

As outras duas provas fotográficas referentes aos petróglifos da *Laxe das Lebres* (AG 012354 e AG 007757<sup>106</sup>) registram moldes em gesso realizados a partir de figuras zoomorfas gravadas nesta laje situada em Montecelo. Ambos registros fotográficos constam em uma mesma página do *Corpus* (Lâm. LX, Fig. 125 e 126) onde figuram seis reproduções de moldes em gesso.

<sup>106</sup> Esta prova fotográfica contém o registro de dois moldes em gesso, ambos publicados no *Corpus* (Lâm. LX, fig. 123 e 125).



Figura 88 – Prova fotográfica da *Laxe das Lebres*, realizada em 1917 por Ramón Sobrino Buhígas.



Fonte: Arquivo gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 012293.

Entre as figuras zoomórficas reproduzidas em moldes de gesso e depois fotografadas pelo próprio Sobrino Buhígas encontra-se a gravura rupestre denominada *Cervos macho e fêmea em espelho e unidos pelos pés* (AG 012354), a qual foi a figura escolhida para ilustrar a capa do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (Figura 89).

Figura 89 - Registro fotográfico de molde realizado por Sobrino Buhígas a partir de gravura rupestre na *Laxe das Lebres*.



Fonte: Arquivo gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 012354.

#### 6.6.2. Laxe das Picadas

No Arquivo do *Museo* há duas provas fotográficas dos petróglifos da *Laxe das Picadas* assinadas e datadas de 1917: uma inédita ao *Corpus* (AG 12291) e outra (AG 204899) na publicada no *Corpus* (Lâm. LXIII/Fig. 133), que também testemunha procedimentos metodológicos utilizados por Sobrino Buhígas para destacar as figuras gravadas na rocha (Figura 90), tema que trataremos no Capítulo 7.



Figura 90 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos da *Laxe das Picadas* realizada por Sobrino Buhígas em 1917.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204899. Fotografia © Kenia A.R., 2020.

A propósito da *Laxe das Picadas*, suas gravuras rupestres encontram-se conservadas na seção de Pré-História do *Museo de Pontevedra*. A integração deste objeto arqueológico à exposição permanente do *Museo* aconteceu em 1976 graças à iniciativa de Ángel Núñez Sobrino, neto de Ramón Sobrino Buhígas. A história dos traslados dos petróglifos da *Laxe das Picadas* teve início entre as décadas de 1940 e 1950, quando o lajedo, situado no monte *A Caeira* (Poio), passou a correr risco de destruição e de desaparecimento provocados pelas obras de construção emergentes no local.

Filho de Ramón Sobrino Buhígas (falecido em 1946), o arqueólogo Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, na altura comissário de escavações arqueológicas e, portanto, responsável pela proteção do património arqueológico pontevedrês, tomou a decisão de translada-lo à quinta de sua família, também situada em Poio, cerca de quatrocentos metros da localização original da *Laxe*. Entretanto, os meios de transporte disponíveis da época, somados ao peso e à dimensão da *Laxe das Picadas* inviabilizaram tecnicamente o traslado da rocha em sua integralidade, o que demandou uma segunda tomada de decisão logística por parte do

arqueólogo-comissário em 1951: a de fracionar a rocha em blocos menores para proceder o seu transporte até a a quinta familiar de destino.

O falecimento de Lorenzo-Ruza em 1956 e a venda da quinta familiar para uma grande indústria de refrigerantes em 1968, a *Laxe das Picadas* - que integrava a área vendida - caiu no esquecimento por alguns anos, permanecendo protegida graças à camuflagem proporcionada pela vegetação e pelas folhas das árvores circundantes que lhe cobriram a superfície. Passados oito anos, o jovem Ángel Núñez Sobrino, então com vinte anos de idade, se deu conta da relevância arqueológica e patrimonial da peça rupestre e pôs-se em contacto com o *Museo de Pontevedra* para que se pudesse realizar o salvamento definitivo dos petróglifos. O resgate arqueológico aconteceu em 1976 com o traslado dos sete blocos gravados para o *Museo de Pontevedra*, onde estão custodiados desde então (Figura 91). Em 2012, os petróglifos da *Laxe das Picadas* integraram a exposição *Gallaeciae Petrea*, realizada no *Museo de Galicia de la Cidade da Cultura*, em Santiago de Compostela.

Figura 91 – Os petróglifos da *Laxe das Picadas* encontram-se integrados à exposição permanente sobre Pré-História do *Museo de Pontevedra* desde o seu resgate arqueológico em 1976.



Fotografia: Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

### 6.6.3. Pedra Grande de Montecelo

O Arquivo do *Museo de Pontevedra* conserva cinco provas históricas dos petróglifos da *Pedra Grande de Montecelo*: quatro são registros fotográficos de moldes em gesso

realizados a partir de figuras geométricas gravadas na rocha (AG 12318, AG 012319, AG 012349 e AG 012355). E uma quinta prova fotográfica, assinada e datada de 1917, retrata a estação rupestre (AG 12295), a qual foi publicada no *Corpus* (Lâm. LXI/Fig. 127) e ocupa uma página inteira do livro.

#### 6.6.4. Outeiro dos Carballiños

Duas das provas fotográficas contidas na pasta-arquivo dos petróglifos de Poio são reproduções realizadas em 1979 para compor as lâminas da obra *Grabados Rupestres de la Provincia de Pontevedra* de Alfredo García Alén e Antonio de la Peña Santos, publicada em 1980. As duas provas fotográficas (AG 48532e AG 48504) foram publicadas no *Corpus* (Lâm. LXXI/Fig. 151 e LXXIII/Fig. 154).

### 6.7. PROVAS FOTOGRÁFICAS DOS PETRÓGLIFOS DE PONTEVEDRA

O Arquivo Gráfico do *Museo* conserva duas provas fotográficas dos petróglifos no concelho de Pontevedra, precisamente localizados na paróquia de Salcedo. Ambos são registros das gravuras rupestres do *Penedo de Vilar de Matos* descritas na Tabela 7.

Tabela 7 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Salcedo documentados por Sobrino Buhígas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.

REGISTROS FOTOGRÁFICOS DOS PETRÓGLIFOS DE PONTEVEDRA CONSERVADOS NO ARQUIVO GRÁFICO DO MUSEO DE PONTEVEDRA				
Petróglifo e nº de registro	Local	Ano	C.P.G.	Notas gerais e medida da prova fotográfica
Penedo de Vilar de Matos AG 204890	Cabanas, Carramal	s/d	Lâm. LII Fig. 105	Sobre a prova fotográfica: desenho de uma escala de medida com caneta tinteiro e assinatura de RSB à lápis. Medida: 9,5 x 17 cm.
Penedo de Vilar de Matos AG 204891	Cabanas, Carramal	s/d	Lâm. LII Fig. 104	RSB aparece ao lado dos petróglifos. Prova fotográfica assinada. Medida: 12 x 17,5 cm.



### 6.7.1. Penedo de Vilar de Matos

Os gravados rupestres do *Penedo de Vilar de Matos* foram documentados por Sobrino Buhígas por meio do registro fotográfico e por composição gráfica. A prova referente ao registro fotográfico *in situ* é uma das raras fotografias em que Sobrino Buhígas aparece (Figura 92). Esta prova fotográfica também revela a metodologia utilizada para o realce das figuras rupestres gravadas na rocha. Publicada no Corpus (Lâm. LII/Fig. 104), acreditamos que esta fotografia se trata de um autorretrato, tendo em vista que é o próprio Sobrino Buhígas quem assina a autoria do registro fotográfico.

Figura 92 - Prova fotográfica histórica dos petróglifos do *Penedo de Vilar de Matos*, realizada por Sobrino Buhígas. Possivelmente um autorretrato.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204891.

### 6.8. PROVAS FOTOGRÁFICAS DOS PETRÓGLIFOS DE PAZOS DE BORBÉN

As duas provas fotográficas referentes aos petróglifos do concelho de Pazos de Borbén registram as gravuras rupestres da *Pedra das Tenxiñas* listadas na Tabela 8.

Tabela 8 - Relação do material fotográfico histórico dos petróglifos de Pazos de Borbén documentados por Sobrino Buhígas e conservados no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.

REGISTROS FOTOGRÁFICOS DOS PETRÓGLIFOS DE PAZOS DE BORBÉN CONSERVADOS NO ARQUIVO GRÁFICO DO MUSEO DE PONTEVEDRA				
Petróglifo e nº de registro	Local	Ano	C.P.G.	Notas gerais e medida da prova fotográfica
Pedra das Tenxiñas <sup>107</sup> AG 37440	Monte Rebordiño, Amoedo	s/d	Lâm. XLVII Fig. 95	Reprodução a partir de prova fotográfica assinada por RSB. Ampliada por Antonio de la Peña. Medida: 10 x 15 cm.
Penedo das Tenxiñas AG 204894	Monte Rebordiño, Amoedo	s/d	Não consta	RSB ao lado de um molde em gesso. Prova fotográfica assinada. No verso, lê-se título datilografado em vermelho <i>Vaciado del Penedo d'as Tenxiñas. (Museo del Instituto de Pontevedra)</i> . Medida: 13 x 18 cm.

### 6.8.1. As Tenxiñas

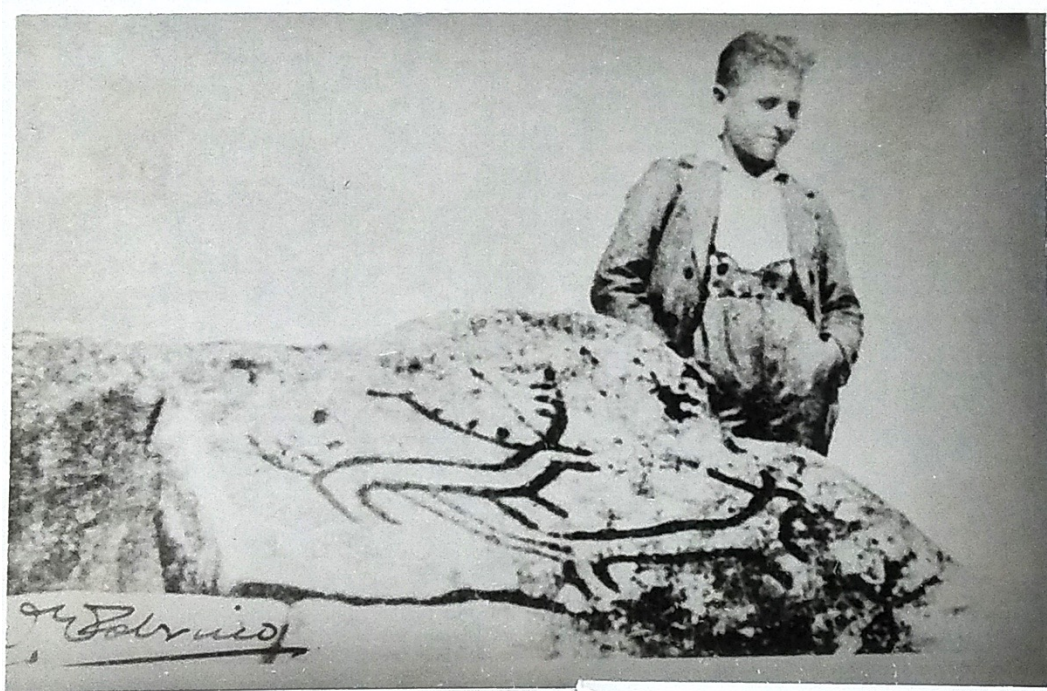
Das duas provas fotográficas de *As Tenxiñas* conservadas no *Museo*, aquela em que se registra um casal de cervos gravados na rocha, a *Pedra das Tenxiñas* (Figura 93) é uma reprodução fotográfica realizada por Peña Santos, investigador do *Museo*, para ilustrar uma das lâminas dos *Grabados Rupestres de la Provincia de Pontevedra* (1980, fig. 88), obra a qual divide autoria com García Alén. Publicado no *Corpus* (Lâm. XLVII, fig. 95), este registro fotográfico aporta um elemento significativo: a fotografia que se conhece até aos dias atuais - seja pela sua publicação no *Corpus* seja pela sua publicação nos *Grabados Rupestres* - é apenas um detalhe do registro fotográfico original realizado por Sobrino Buhígas. Este descobrimento foi somente possível graças ao exame dos negativos em vidro de Sobrino Buhígas conservados no arquivo particular do seu neto Ángel Núñez Sobrino. Para o investigador interessado em arqueologia da paisagem, este documento fotográfico original é capital, tendo em vista a amplitude paisagística da imagem, a qual permite inferir sobre a localização geográfica destas gravuras rupestres, hoje desaparecidas. Abordaremos este assunto mais detalhadamente no Capítulo 7.

A outra prova fotográfica sobre as gravuras rupestres localizadas no concelho de Pazos de Borbén é um registro do próprio Ramón Sobrino Buhígas ao lado de um molde de sua autoria, dos petróglifos do *Penedo das Tenxiñas* (AG 204894). O registro fotográfico foi

<sup>107</sup> Lê-se na ficha de registro do Arquivo Gráfico: *Se trata del Grupo V de As Tenxiñas, en S. Sadorniño de Amoedo (Pazos de Borbén). Desaparecido.*

realizado no *Museo de Pré-História*, criado também por iniciativa de Sobrino Buhígas dentro do *Instituto de Pontevedra* onde ele exerceu o cargo de diretor durante uma década. A existência da assinatura da Sobrino Buhígas sobre esta prova fotográfica permite considerar que este registro seja um autorretrato. De todas as provas fotográficas analisadas, esta é a única que contem no verso uma identificação datilografada à máquina de escrever, o que nos conduz a pensar que poderia fazer parte do arquivo documental do Instituto de Pontevedra. Outra possibilidade é que esta prova fotográfica poderia ter sido enviada a algum periódico para fins de publicação. Esta forma de identificação datilografada no verso era um procedimento usual adotado pelos editores de periódicos para que não houvesse erro na transcrição da legenda.

Figura 93 – Reprodução a partir de um original fotográfico de Ramón Sobrino Buhígas. Figuras zoomorfas gravadas na *Pedra das Tenxiñas*, hoje desaparecidas ou não localizadas.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 37440.



## 7. ARQUEOLOGIA DA IMAGEM: O QUE REVELAM OS ORIGINAIS FOTOGRÁFICOS DE RAMÓN SOBRINO BUHÍGAS



## 7. O que revela a análise dos originais fotográficos de Ramón Sobrino Buhígas

Assim como acontece em uma camada arqueológica, onde o arqueólogo consegue interpretar um vestígio desaparecido por meio de uma unidade estratigráfica em negativo – como um poste, um muro ou um poço – na arqueologia da imagem também é possível aplicar método semelhante para deduzir e refletir sobre potencialidades intangíveis de informação contidas nas cenas registradas. No caso da análise dos originais fotográficos de Sobrino Buhígas, um destes vestígios intangíveis que nos aportou pistas motivadoras de reflexão foi, por exemplo, a projeção da sombra de um determinado equipamento sobre a superfície da rocha. Este tipo de detalhe que ficou registrado na cena histórica fotografada pode ter sido motivo de exclusão da referida fotografia no *Corpus*. Paradoxo natural, um detalhe desta natureza é o que nos aporta, hoje, valiosa contribuição para compreensão dos métodos pioneiros de documentação fotográfica de arte rupestre ao ar livre.

Neste capítulo, analisaremos os originais fotográficos de Sobrino Buhígas originários de duas naturezas distintas: negativos fotográficos (placas em vidro e película) e provas fotográficas ampliadas em papel. Para facilitar a compreensão das imagens fixadas nos negativos fotográficos, optamos por positiva-las por meio da ferramenta Adobe Photoshop.

No conjunto constituído por cerca de quinhentas matrizes fotográficas de autoria de Sobrino Buhígas, poucas delas mencionam a data de realização. Entretanto, as matrizes que contem esta informação datam de 1917 a 1923.

### 7.1. O POTENCIAL DE INFORMAÇÃO DOS ORIGINAIS FOTOGRÁFICOS

A análise comparativa entre os negativos fotográficos de Sobrino Buhígas e suas respectivas reproduções impressas no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* mostra que a documentação fotográfica realizada pelo investigador contem mais informações do que se conhece até os dias atuais. Tais informações permaneceram desconhecidas durante quase dez décadas em decorrência de particularidades intrínsecas à própria natureza editorial da obra. A primeira das particulares responsáveis por ofuscar o potencial de informações contidas na fotografia original é de caráter tecnológico e está relacionada ao próprio desenvolvimento e aperfeiçoamento da indústria gráfica. Embora a impressão *offset*



praticada nos anos 1930 ainda fosse uma inovação radical comparada às técnicas gráficas precedentes (tipografia e linotipia<sup>108</sup>), a qualidade da impressão fotográfica ainda não oferecia a primazia de nitidez e de contraste que temos atualmente<sup>109</sup>.

A versão fac-similar do *Corpus* publicada no ano 2000 possibilitou o acesso da obra entre os investigadores espanhóis e estrangeiros, sobretudo pelos textos traduzidos do latim para a língua galega. Entretanto, o fato da nova edição tratar-se de uma reprodução de um exemplar do livro de 1935, inexoravelmente, ocorre uma dificuldade na legibilidade das imagens fotográficas. Ilustramos esta questão de legibilidade da imagem a partir do registro fotográfico dos petróglifos da *Pedra da Boullosa* (Figura 94), localizados na Cerrada da Chaveira (Campo Lameiro, Pontevedra).

Figura 94 – Sítio rupestre da *Pedra da Boullosa* (Campo Lameiro, Pontevedra). À esquerda: fotografia impressa na edição original do *Corpus* (1935). À direita: reprodução impressa na versão fac-similar publicada no ano 2000.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâmina XII, fig. 28).

A consulta ao negativo fotográfico desta imagem revela o potencial de informação contido nesta matriz original, o qual é comprovado tanto pela legibilidade mais acurada dos detalhes, como também pela visibilidade mais ampla da paisagem documentada (Figura 95). A fração da fotografia delineada pelo espaço retangular corresponde à imagem publicada no *Corpus* (Lâm. XII/Fig. 28.)

<sup>108</sup> A linotipia é uma técnica de composição de página que utiliza um teclado alfanumérico com tipos feitos de chumbo para gerar linhas inteiras de texto, o que acelerou a impressão ao substituir aos tipos móveis manuais da tipografia tradicional. O linótipo foi criado em patenteado nos Estados Unidos em 1885.

<sup>109</sup> No quadro geral da história da impressão gráfica, pode-se dizer que houve quatro grandes inovações tecnológicas: a tipografia (1437), a linotipia (1884), a impressão *offset* (1904) e a impressão digital (atualidade).

Figura 95 – Sítio rupestre da *Pedra da Boullosa* (Campo Lameiro, Pontevedra).



*Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.*

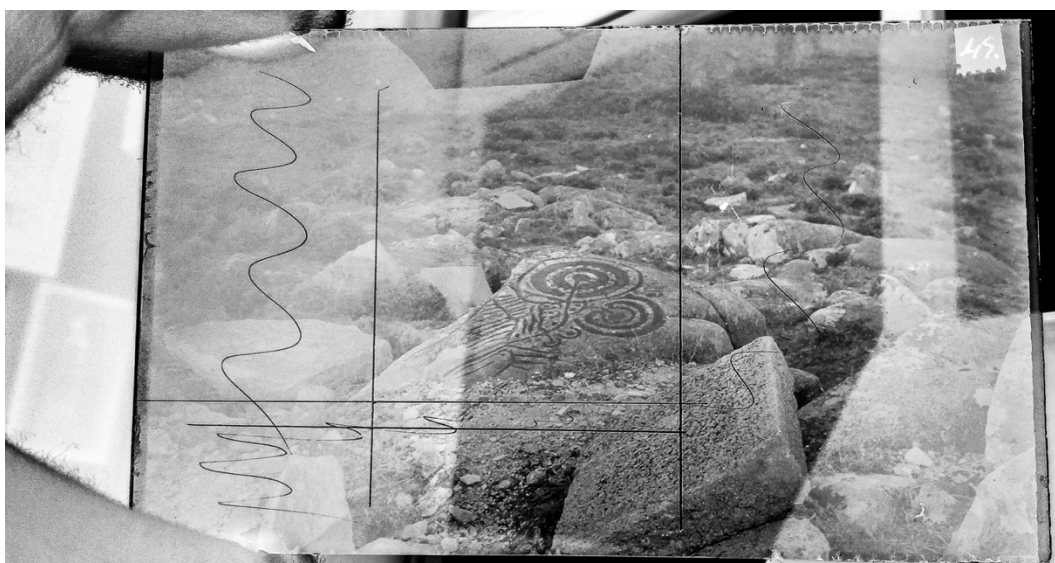
*Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.*

A segunda particularidade responsável por ocultar o potencial de informações contido em um negativo fotográfico é de caráter editorial. Refere-se à seleção de apenas uma parte ou fração de fotografia original para que esta seja impressa, desconsiderando-se, portanto, o restante da imagem não selecionada. Os *cortes* aplicados em imagens destinadas a serem impressas são procedimentos próprios e inerentes às publicações editoriais, por vezes, meios imprescindíveis a fim de valorizar determinada informação visual. O trabalho de edição fotográfica do *Corpus* passou, naturalmente, por esta metodologia editorial e os cortes fotográficos concentraram-se na valorização das gravuras rupestres. Ilustramos este procedimento editorial por meio da fotografia do petróglifo da *Laxe da Casa da Vella* (Figura 96), localizado na paróquia de San Xurxo de Sacos (Cerdedo-Cotobade, Pontevedra). Na própria matriz negativa, vê-se a seleção inicial da imagem a ser publicada, enquanto na lâmina impressa do *Corpus* (Lâm. XXIV/Fig. 49), um novo corte foi aplicado à imagem, reduzindo ainda mais a informação do contexto adjacente à gravura rupestre.

Figura 96 - Petróglypho da *Laxe da Casa da Vella* (Cerdedo-Cotobade, Pontevedra). Acima: fotografia publicada no *Corpus* (1935). Abaixo: negativo fotográfico (positivado) apresenta marcas de corte sobre a superfície do vidro.



*Reprodução a partir do Corpus Petroglyphorum Gallaeciae (1935, Lâm. XXIV, fig. 49).*



*Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.*

São diversos os interesses envolvidos em se conhecer as fotografias de Sobrino Buhígas em sua plenitude. Entre os campos de conhecimento que estes originais aportam sua contribuição, citamos os estudos antropológicos e etnográficos. No campo da arqueologia, estes registros fotográficos testemunham o estado dos petróglifos em um



momento histórico em que as figuras rupestres ainda não se encontravam tão desgastadas pela qualidade climática pós-revolução industrial ou pela ação antrópica. Em certos casos, os registros fotográficos realizados por Sobrino Buhígas constituem documentos únicos que testemunham a existência de gravuras rupestres hoje desaparecidas ou não localizadas.

Outra dimensão importante e intrínseca aos originais fotográficos é o registro de possíveis elementos que permitam uma leitura e uma interpretação da paisagem onde estão inseridos os sítios rupestres. Segundo depoimento de Antonio de la Peña Santos, os petróglifos documentados no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* que estão perdidos ou ainda não foram identificados são os seguintes:

- Em Cerdedo-Cotobade: as *Pedras do Coto do Outeiro* (CPG, fig. 77-80), a *Pedra do Outeiro da Mó* (CPG, fig. 50) e o *Coto da Casa da Vella* (CPG, fig. 54);
- Em Pazos de Borbén: um gravado do grupo *As Tenxiñas* (CPG, fig. 89), a *Pedra das Tenxiñas* (CPG, fig. 90-91), um casal de cervos gravados do grupo das *Tenxiñas* (CPG, fig. 94-95) e gravuras rupestres registradas por Enrique Campo em dolmen localizado na *Tomada do Estramadouro* (CPG, fig. 96) e no *Penedo de Argoenca* (CPG, fig. 97);
- Em Vila de Cruces: os petróglifos do *Outeiro das Laxes* (CPG, fig. 108);
- Em Pontevedra: as gravuras rupestres do *Penedo do Mato do Fondo* (CPG, fig. 109-110) e os petróglifos registrados por Enrique Campo sobre uma pequena rocha na praia de *Os Placeres* (CPG, fig. 164);
- Em Poio: o *Outeiro da Burata* (CPG, fig. 138), a *Pedra da Tomada da Xirona* (CPG, fig. 139), a *Pedra da Tomada da Miñota* (CPG, fig. 142-143), a *Pedra do Regato da Raposeira* (CPG, fig. 145) e o *Outeiro dos Carballiños* (CPG, fig. 154-162);
- Em Marín: as gravuras rupestres registradas por Enrique Campo no *Monte de Arriba* (CPG, fig. 167);
- Em Mondariz: gravuras em uma rocha localizada no jardim de *Pías* (CPG, fig. 182).

## 7.2. EQUIPAMENTO UTILIZADO NA DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

Na vitrine de exposição do setor 2 do *Centro de Interpretación e Documentación do Parque Arqueolóxico da Arte Rupestre de Campo Lameiro*, há uma câmara fotográfica atribuída à Ramón Sobrino Buhígas. Nesta mesma vitrine, encontram-se expostos outros objetos pessoais de deste autor associados às suas investigações sobre arte rupestre pré-

histórica. Entre eles estão textos datilografados, composições gráficas, material fotográfico, correspondências, artigo de sua autoria publicado no periódico *Faro de Vigo* e uma edição original do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae publicada* (1935).

No que se refere ao equipamento fotográfico utilizado em campo, conservam-se expostos uma câmara fotográfica e um tripé em madeira, ambos identificados sob a mesma legenda "*Câmara e tripode utilizados por o arqueólogo para fotografar os petróglifos publicados no Corpus de 1935*". Trata-se de um aparelho *Voigtländer*, modelo *Inos II*, uma câmara analógica de médio formato caracterizada por um fole<sup>110</sup> dianteiro (Figura 97). Investigamos sobre este equipamento entre os colecionadores de aparelhos fotográficos antigos na França<sup>111</sup> e apuramos que o modelo *Inos II* foi comercializado somente entre os anos 1933 e 1935. Esta constatação, comparada aos negativos em vidro conservados, indica que Sobrino Buhígas realizou a maior parte de sua documentação fotográfica dos petróglifos galegos com outro tipo de equipamento fotográfico.

Figura 97 – À esquerda: aparelho fotográfico Voigtländer Inos II em exposição no PAAR Campo Lameiro. À direita: exemplar de ilustração deste mesmo equipamento.



Fonte: à esquerda, Centro de Interpretação e Documentação do PAAR Campo Lameiro. Foto © Kenia A.R. 2020; à direita: Voigtländer Collection d'appareils photographiques.

<sup>110</sup> A fole serve para focalizar a cena ao atingir a distância focal do motivo a ser fotografado. Para registros fotográficos em campo, este tipo de equipamento oferecia um certo conforto pelo fato de ser uma câmara portátil (9,8 x 19,5 x 4,2 cm quando recolhida), leve (942 gramas), fácil de transportar e que ocupava pouco espaço na bagagem. A divulgação de material fotográfico era feita por meio de catálogos editados por revendedores, como o da casa *Photo-Plait*, sediada em Paris.

<sup>111</sup> Voigtländer Collection d'appareils photographiques e Collection Appareils Sylvain Halgand.



Para nos certificarmos desta premissa, analisamos uma amostra dos negativos em vidro de Sobrino Buhígas que serviram de matriz para impressão do *Corpus*. Do total de 163 envelopes onde se conservam estas matrizes, selecionamos 49 envelopes (cerca de 30% do total) para identificar as dimensões dos negativos, pois o modelo *Inos II* suporta apenas formatos com dimensão dentre 6 x 9 cm e 6,5 x 11 cm e, adaptando-se um compartimento metálico para redução destes formatos, poderia obter-se negativos de 4, 5 x 6 cm.

No total de 53 negativos conservados em 30% dos envelopes portadores de negativos matrizes utilizados para impressão do *Corpus*, identificamos dez formatos distintos, tanto em vidro quanto em película (Tabela 9). As linhas em cor azul, na tabela abaixo, indicam os formatos de negativo compatíveis com a câmara fotográfica *Voigtländer Inos II*, em exibição no Parque Arqueológico da Arte Rupestre Campo Lameiro.

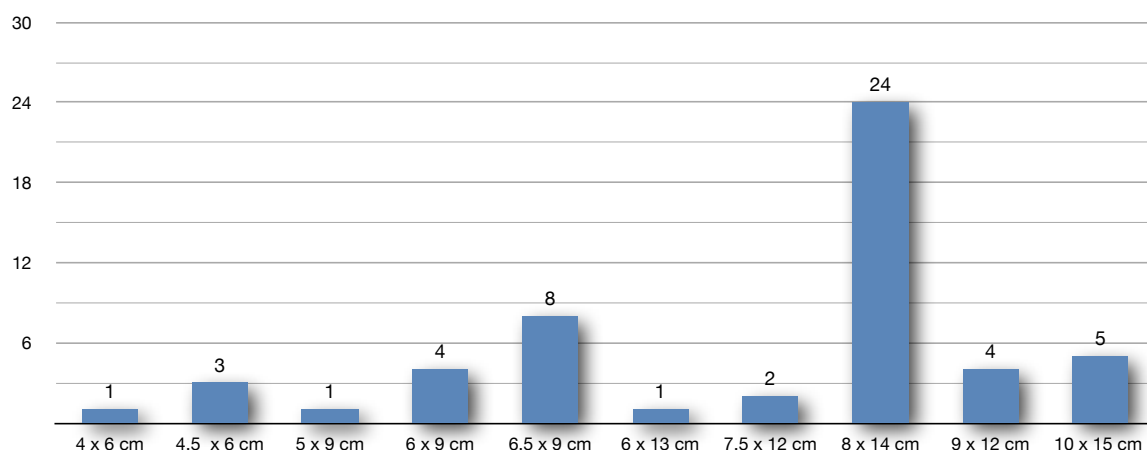
Tabela 9 – Relação de formatos dos negativos em vidro e em película utilizados como matrizes de impressão do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935). As linhas em cor azul correspondem aos formatos compatíveis com a câmara Voigtländer Inos II.

FORMATO	QUANT.	SUPORTE	EXEMPLO DE FIGURA PUBLICADA NO CPG
4 x 6 cm	01	Vidro	Sobrino Buhígas na Pedra do Labirinto de Mogor acompanhado de um jovem rapaz. Fotografia não publicada no CPG, mas no artigo da revista <i>Ultreya</i> , nº 5 (1919).
4,5 x 6 cm	03	Vidro	Desenho técnico da Pedra da Boullosa. CPG, Fig. 38.
5 x 9 cm	01	Vidro	Labirinto de Mogor. Figura não publicada no CPG.
6 x 9 cm	04	Película	Laxe do Cuco. CPG, Fig. 64.
6,5 x 9 cm	8	Película	Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros. CPG, Fig. 42.
6 x 13 cm	01	Vidro	Pedra dos Mouros. CPG, Fig. 177.
7,5 x 12 cm	02	Vidro	Pedra dos Mouros. CPG, Fig. 172.
8 x 14 cm	24	Vidro	Detalhe do Museo de Pré-História. CPG, Fig. 1.
9 x 12 cm	04	Vidro	Laxe da Rotea do Mendo. CPG, Fig. 19.
10 x 15 cm	05	Vidro	Pedra das Ferraduras. CPG, Fig. 47.
TOTAL	53		

A análise destes formatos mostrou que 45,2% dos negativos apresentam o formato 8 x 14 centímetros, enquanto os demais formatos (excetuando-se os três compatíveis com a *Inos II*) somam 26,4%. A amostra revela portanto que 71,6% das matrizes negativas do *Corpus* não podiam ter sido processadas pelo referido aparelho fotográfico (Gráfico 3). Este

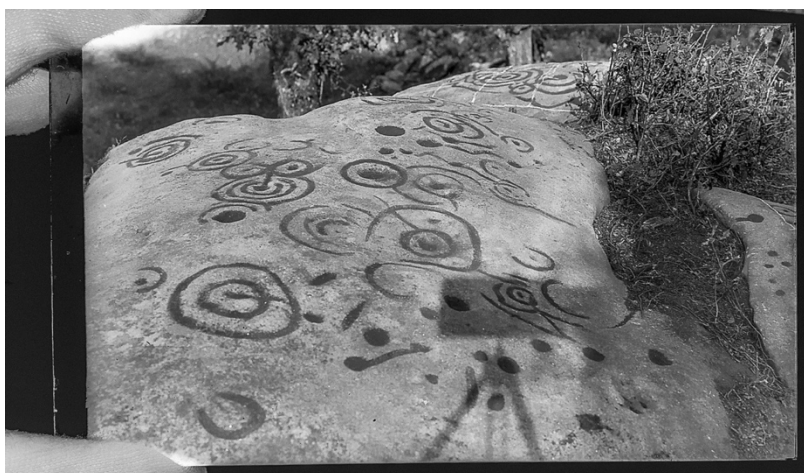
percentual nos permite afirmar que a maior parte das fotografias publicadas no CPG foi realizada por uma câmara fotográfica diferente daquela que se conhece até os dias atuais.

Gráfico 3 - Formato dos negativos fotográficos utilizados como matriz de impressão do CPG.



A partir desta informação, procedemos a uma análise sobre os registros fotográficos realizados por Sobrino Buhigas nos sítios rupestres galegos com vistas a identificar algum elemento que corroborasse e ilustrasse nossa premissa sobre um outro aparelho fotográfico utilizado pelo investigador. Encontramos uma evidência em uma fotografia realizada nos petróglifos do *Outeiro dos Carballiños* (Poio, Pontevedra), onde a projeção de uma sombra sobre a superfície da rocha delinea o aparelho fotográfico preso ao seu tripé (Figura 98).

Figura 98 - Sombra projetada na rocha delinea equipamento fotográfico utilizado por Sobrino Buhigas durante o registro fotográfico dos petróglifos do *Outeiro dos Carballiños*.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
 Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.

Levando-se em consideração as configurações da câmara fotográfica correspondente à sombra registrada imagem e o percentual de 45,2% para negativos em vidro no formato 8 x 14 cm, presumimos que equipamento fotográfico de campo utilizado por Sobrino Buhígas para realizar a maioria dos registros fotográficos publicados no CPG foi uma câmara do gênero *field cameras* (câmaras de campo).

Estas câmaras, mais compactas e leves que as câmaras de estúdio eram, portanto, ideais para trabalhos ao ar livre. Ilustramos este tipo de câmara e sua utilização em campo por meio de uma fotografia realizada em 1924 que mostra a fotógrafa americana Matilda Anderson<sup>112</sup> em seu trabalho de documentação fotográfica da Galiza para a *Hispanic Society of America* (Figura 99).

Figura 99 - Aparelho fotográfico de campo utilizado em 1924 pela fotógrafa americana Matilda Anderson durante viagem à Coruña.



Fonte: *Unha mirada de antano: fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia* (2010, p. 88).

O interesse desta descoberta testemunha um planeamento prévio à saída de campo na paróquia onde se sabia (ou suspeitava) da existência de arte rupestre. É provável que um

---

<sup>112</sup> Ruth Matilda Anderson, 1893-1983, viajou duas vezes para a Galiza pela *Hispanic Society of America*. Na primeira viagem, no início de 1923, foi acompanhada pelo seu pai, o fotógrafo Alfred Theodore Anderson. Juntos percorreram a Galiza documentando, essencialmente, cenas da vida diária.

planeamento de expedição na Galiza no primeiro terço do século XX deveria envolver transporte até a paróquia, ajudante para o transporte de equipamento fotográfico (câmara, tripé e estojo com placas de negativo em vidro), o acordo de um informante local para condução da equipa até o sítio rupestre planeado, alguns destes pela situação geográfica, somente acessíveis a cavalo. Ainda sobre o planeamento, acrescenta-se ao material de campo os recursos que deveriam ser utilizados antes do procedimento fotográfico: utensílios para limpeza da rocha, substâncias para coloração das figuras rupestres (giz, negro de fumo) e material para elaboração de desenhos técnicos.

Ilustramos o trabalho de campo de Sobrino Buhígas por meio de um registro fotográfico realizado durante expedição aos petróglifos da *Tomada da Miñota* (Poio, Pontevedra). A fotografia publicada no *Corpus* (Lâm. LXVIII/Fig. 143) corresponde a apenas uma fração da totalidade da imagem registrada, enquanto a observação do negativo fotográfico revela, além de informações sobre a paisagem, a natureza do equipamento utilizado na ocasião (Figura 100). Entre o aparato de registro utilizado pela equipa, identificamos facilmente o tripé e mala portadora do aparelho fotográfico, os quais coincidem com as configurações do equipamento projetado pela sombra conforme demonstramos anteriormente pela Figura 98.

Os personagens presentes no momento do registro também parecem corresponder aos quatro chapéus na cena. Teria sido o homem à esquerda, o qual dirige seu olhar para as figuras gravadas na rocha, o acompanhante de investigação de Sobrino Buhígas? Teriam sido o homem e a criança (à direita) os campesinos conhecedores do terreno e, portanto, responsáveis por guia-los até o sítio rupestre situado nas proximidades do povoado de Rio dos Bois, na paróquia de Santa María de Samieira? Estes mesmos homem e criança aparecem em um outro registro fotográfico, na mesma estação rupestre, publicado no *Corpus* (Lâm. LXVII/Fig. 142).



Figura 100 – Equipamento utilizado durante a documentação fotográfica dos petróglifos da *Tomada da Miñota* (Poio). A cena destacada dentro do retângulo amarelo corresponde à imagem publicada no *Corpus*.



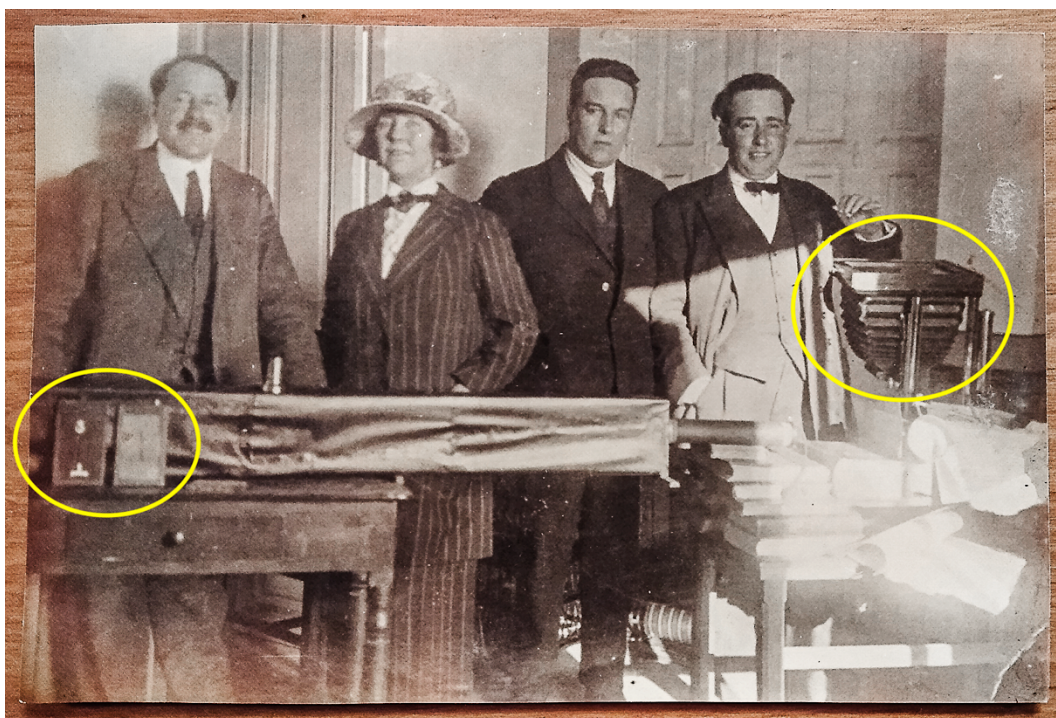
Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respectiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Fotografias © Kenia A.R., 2020.

Já quase no final da nossa estadia de investigação em Pontevedra, em uma jornada de estudos à *Casa Grande da Eira*, residência dos sucessores da família Sobrino em Cequeril (Cuntins) resultou em afortunado achado sobre o assunto que ora trataremos. A missão do dia era percorrer as pastas de arquivo onde Ángel Núñez Sobrino conserva dezenas de documentos do avô Sobrino Buhígas e do tio Lorenzo-Ruza, os quais ele utiliza como fonte de referências para elaboração de suas publicações. São notas manuscritas e datilografadas,



desenhos e matrizes para elaboração de suas composições gráficas, publicação originais de seus artigos científicos e outros publicados em periódicos, correspondências mantidas com investigadores, e algumas provas fotográficas impressas em papel. Entre este material uma fotografia<sup>113</sup>, reproduzida a partir de uma outra cópia fotográfica que se desconhece a origem, retrata Sobrino Buhígas acompanhado de outros três personagens (Figura 101). Na imagem, o que nos chama a atenção são os aparatos presentes no ambiente: o equipamento fotográfico que o investigador tem diante de si e dois chassis para placas de negativo. Enviamos a imagem para especialistas em processos fotográficos históricos do Instituto Politécnico de Tomar (Portugal), os quais concordaram em seus diagnósticos ao afirmarem tratar-se de um aparato fotográfico. A imagem corrobora, portanto, a natureza do equipamento fotográfico utilizado por Sobrino Buhígas na produção da quase totalidade dos registros gráficos publicados no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*.

Figura 101 – Nesta fotografia, vê-se um aparato fotográfico e dois chassis para placas de negativo. Ramón Sobrino Buhígas é primeiro à direita. Seria o seu laboratório fotográfico?



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino.

<sup>113</sup> Da esquerda para a direita: filho de García de la Riega ladeado pelo casal Mansfield. Esta fotografia encontra-se publicada na versão fac-similar do Corpus (2000, p. 83).

### 7.3. METODOLOGIAS EMPREGADAS EM TRABALHO DE CAMPO

O investigador atento aos detalhes que uma imagem pode comunicar e que tem diante de si uma edição do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* naturalmente inquietou-se com certas fotografias ali contidas, sobretudo aquelas em que os gravados rupestres registrados parecem ter recebido tratamento de distintas naturezas a fim de realçá-los. Teria sido um tratamento realizado diretamente nos sulcos gravados? Teria sido um tratamento realizado por meio de uma técnica fotográfica em campo ou em laboratório? Afinal, que metodologias Sobrino Buhígas teria empregado, há quase um século, para conseguir tal fim em que o traçado de determinadas figuras rupestres parecem se sobrepor à rocha *in natura*? Foi esta a indagação que motivou e impulsionou nossa investigação e consequente traslado para Pontevedra em busca dos originais de Sobrino Buhígas. De fato, somente *in situ*, pudemos encontrar nossas respostas graças ao acesso que obtivemos aos originais de Sobrino Buhígas conservados pelo *Museo de Pontevedra* e no arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino (Vigo e Pontevedra). Utilizamos o termo *originais* para nos referir tanto aos negativos fotográficos quanto às provas fotográficas históricas de Ramón Sobrino Buhígas.

#### 7.3.1. Preparação do terreno

A análise dos originais fotográficos de Sobrino Buhígas, sobretudo os negativos fotográficos, revelou a presença de certos elementos que nos permitem dizer que a primeira etapa do trabalho empreendida no terreno, antes de proceder ao registro fotográfico, era o ordenamento da estação rupestre. A etapa tinha início com a eliminação de líquenes e de fungos para depois proceder-se à limpeza da superfície rochosa e dos próprios sulcos gravados na rocha para que pudessem receber um tratamento de realce em relação à tonalidade da rocha.

Atestamos a realização deste procedimento em sítios rupestres pontevedreses como o *Penedo de Vilar de Matos* (Salcedo), *Carballeira do Pombal*, *Outeiro dos Cogoludos* e *Pedra da Boullosa* (ambos em Campo Lameiro). Neles, a cena registrada em sua integralidade (validada pelo negativo fotográfico) revelou a presença, nas imediações das rochas gravadas, de escovas de mão portadoras de cerdas suaves (Figura 102). Embora este fato pareça ser irrelevante e corriqueiro se comparado ao trabalho de campo da atualidade, há que perceber que este procedimento foi realizado há quase um século, em um momento

histórico em que *insculpturas* gravadas nas rochas e nas lajes espalhadas pelas terras de uma Galiza rural, não eram um objeto de amplo e fino interesse científico. A preocupação e a gentileza de Sobrino Buhígas com as rochas gravadas na Galiza, demonstram uma consciência pioneira da importância da arte rupestre ao ar livre e por conseguinte a sua documentação científica.

Figura 102 –Sobrino Buhígas junto aos petróglifos do *Penedo do Vilar de Matos* (Salcedo, Pontevedra) após tratamento desta estação rupestre para o registro fotográfico.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.

Na documentação fotográfica legada por Sobrino Buhígas percebe-se também sua preocupação em atribuir uma escala às gravuras rupestres registadas. Para tal, utilizou-se de diversos objetos como chapéu, bengala, mochilas, bolsa em couro e, em alguns casos, fitas métricas. Algumas fotografias que constam estes objetos foram publicadas no *Corpus*. Entretanto, ilustraremos o uso de escala por meio de uma fotografia inédita, realizada na *Laxe do Cuco* (Cerdedo-Cotobade, Pontevedra), onde se vê uma fita métrica próxima à figura de um cervídeo gravada sobre uma rocha plana (Figura 103). Neste mesmo registro, tanto a criança sentada quanto a bolsa inclinada estrategicamente também são elementos que conferem uma escala de tamanho aos olhos do leitor.

Sobrino Buhígas também utilizava seus registros fotográficos para complementar determinadas informações em seus desenhos e composições gráficas, como orientação e escala. Por este motivo, o posicionamento de unidade métrica ou de bússola sobre a rocha gravada exercia um papel fundamental na busca de um grau de fidelidade em seu trabalho de laboratório. No caso da fotografia da *Laxe do Cuco*, constata-se a transferência da informação fornecida pela fita métrica para um desenho gráfico de sua autoria, o qual foi publicado no *Corpus* (Figura 103).

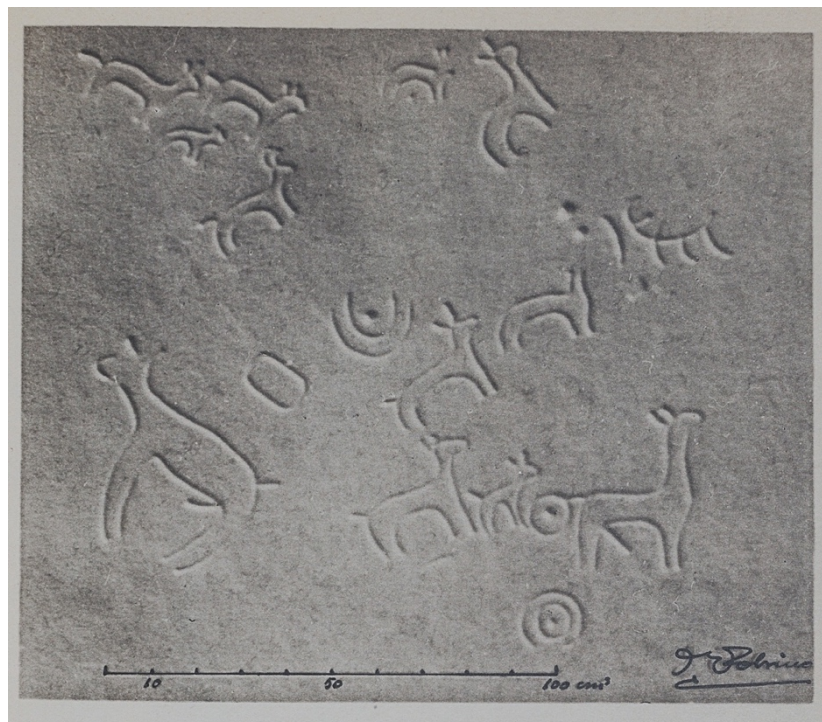
Figura 103 - Registro fotográfico dos petróglifos da *Laxe do Cuco* (Cerdedo-Cotobade) com elementos posicionados para conferir escala e medida às figuras gravadas.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respectiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.



Figura 104 - Reprodução gráfica das gravuras rupestres da *Laxe do Cuco* utilizando uma escala de medida a partir transposto de um registro fotográfico.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. XXXII, fig. 65).

### 7.3.2. Realce em branco das gravuras antes do registro fotográfico

Com o objetivo de ressaltar as figuras gravadas nas rochas para então proceder à sua documentação fotográfica, Sobrino Buhígas empregou metodologias monocromáticas distintas, ora em cor branca ora em cor negra. Desconhecemos os critérios que o investigador adotou para definir a escolha destas metodologias, as quais caíram em desuso nas últimas décadas<sup>114</sup> a partir da emergência de metodologias mais modernas, sem intervenção direta sobre a rocha. As novas metodologias de documentação fotográfica aplicada a gravuras rupestres *in situ* são o aproveitamento de luzes rasantes do amanhecer e do entardecer, o uso de luzes artificiais para criação de sombras (tanto durante a noite, quanto durante o dia

<sup>114</sup> Nas missões italianas realizada na Galiza em 1969 e em 1970, o trabalho arqueológico no terreno contou com metodologias diversas e avançadas da época, como o uso do método bicromático (amarelo e negro) ou do método sueco para ressaltar as figuras gravadas nas rochas que seriam fotografadas ou decalcadas. Todos os trabalhos de campo foram documentados por meio da fotografia e artigos foram publicados na Galiza e na Itália: *El complejo inscultórico rupestre de Paredes en Campo Lameiro, Pontevedra* (1971), por Raffaele Fontanini; *Figuras antropomorfas descubiertas en Cequeril, Galicia, España* (1972) por Giovanni Bessone, Piero Ricchiardi e Dario Seglie; *Estudio metódico-cronológico de repertorio de esculturas prehistóricas de la zona de Fentáns, Galicia, España* (1973), por Cesare Giulio Borgna. Há também o trabalho *Arte rupestre nelle regioni occidentali della Penisola Ibérica* (1968) do renomado arqueólogo italiano Emmanuel Anati.

mediante uso de técnicas específicas de controle de diafragma e obturador) e, mais recentemente, a fotogrametria.

Retomemos as metodologias pioneiras de Sobrino Buhígas empregadas *in situ*, sobretudo, entre 1917 e 1929, datas que temos caligrafadas pelas mãos do próprio autor sobre alguns de seus originais fotográficos (negativos e provas em papel). Ao analisar o conjunto dos registros fotográficos em que as gravuras rupestres receberam um realce monocromático branco, percebemos que este procedimento foi aplicado preferencialmente às estações rupestres pontevedresas de maior dimensão como na *Pedra da Boullosa* (Campo Lameiro), na *Portela da Laxe* (Cerdedo-Cotobade), na *Pedra dos Mouros* (Marín) no *Outeiro do Galiñeiro* (Cuntis).

Em um registro fotográfico inédito ao *Corpus*, vê-se o próprio Sobrino Buhígas *in situ* após o procedimento de realce das gravuras rupestres em tom monocromático branco na *Pedra da Boullosa* (Figura 105). Nesta estação, parece uma grande diversidade de figuras rupestres, como cruciformes, zoomorfos, combinações circulares, covinhas, além de figuras singulares como um antropomorfo esquemático e um círculo associado a zoomorfo.

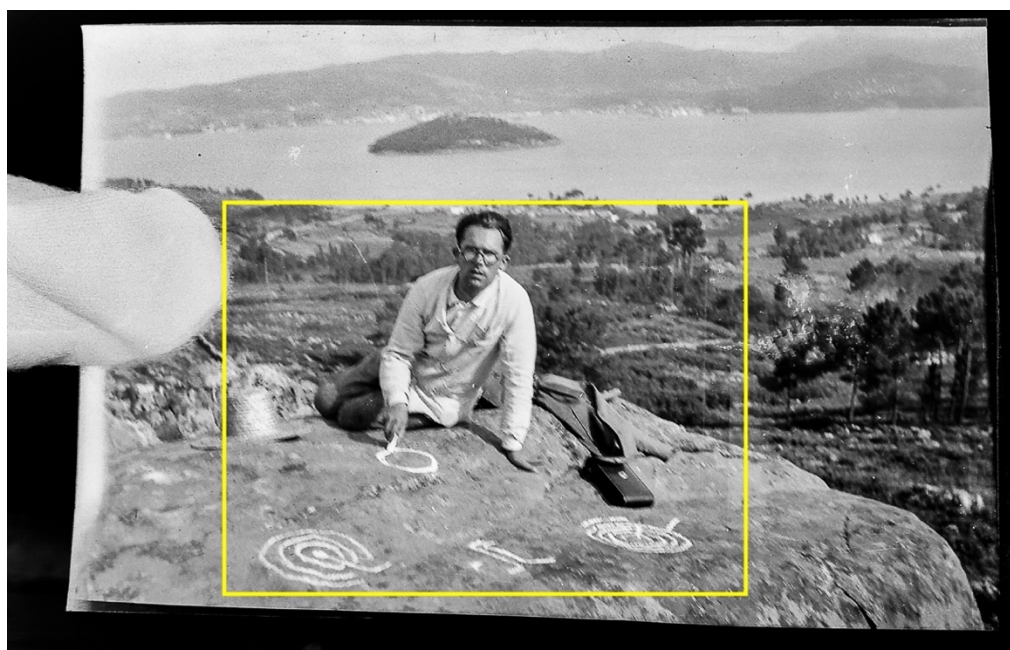
Figura 105 - Sobrino Buhígas, *in situ*, após procedimento monocromático branco para realçar as figuras rupestres gravadas na *Pedra da Boullosa* (Campo Lameiro, Pontevedra).



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.

É provável que o material utilizado neste procedimento seja proveniente essencialmente de giz escolar (*tiza* em espanhol) e de *Blanco de España*, segundo testemunho oral de Antonio de la Peña Santos, conservador dos fundos arqueológicos do *Museo de Pontevedra*. De origem natural, o *Blanco de España* é proveniente de rocha sedimentar porosa e branda composta essencialmente por carbonato de cálcio ( $\text{CaCO}_3$ ), também utilizado na fabricação de giz. Em uma de suas fotografias, Sobrino Buhigas registrou o companheiro de investigação Osorio-Taffal no momento em que este realizava o procedimento em uma das combinações circulares gravadas na *Pedra da Tomada da Xirona*, localizada na paróquia de Santa María de Samieira, no concelho pontevedrés de Poio (Figura 106). O registro fotográfico publicado no *Corpus* (Lâm. LXVI, Fig. 139) centrou-se em apresentar ao leitor a parte da cena onde se desenrolava a atividade de realce das gravuras rupestres. A arqueologia da imagem que nos propomos e a qual busca recorrer ao original fotográfico correspondente à fotografia histórica publicada, surpreende o investigador contemporâneo ao revelar informações inéditas. No caso deste registro fotográfico, as informações fornecidas pela paisagem aberta no plano de fundo têm um valor extraordinário para os estudos de arqueologia da paisagem.

Figura 106 – Aplicação de giz ou *Blanco de España* nas figuras rupestres gravadas na *Pedra da Tomada da Xirona* (Samieira). A fração da fotografia enquadrada dentro retângulo amarelo corresponde à imagem publicada no *Corpus*.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.



Em outros dois registros fotográficos inéditos ao *Corpus*, realizados durante um trabalho de campo realizado na *Pedra dos Mouros* (Marín, Pontevedra), observa-se o testemunho de equipamentos utilizados durante o procedimento de realce o dos sulcos das figuras rupestres. Em uma das fotografias, a qual apresentamos a seguir, vê-se na extremidade central superior da imagem: de um lado a presença de um conjunto de giz escolar sobre o vão de rocha; do outro lado, um recipiente de forma cilíndrica (como um balde) ladeado por um pedaço de tecido e, um pouco mais adiante algo que se assemelha a um fio de aço flexível enrolado em forma de anel (Figura 107).

Figura 107 – Registro fotográfico realizado na *Pedra dos Mouros* mostra alguns materiais utilizados durante trabalho de campo.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respectiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.



No mesmo dia em que se realizou este trabalho de campo da *Pedra dos Mouros*, há um outro registro fotográfico que mostra um recipiente cúbico com um líquido branco em seu interior (Figura 108). Ainda nesta imagem, nota-se a presença de diversos fragmentos em pequenas dimensões de pedregulhos brancos. Pelas características da pintura branca sobre os gravados rupestres nos perguntamos se, neste procedimento, houve a diluição em água do material à base de carbonato de cálcio (giz ou *blanco de España*) para obtenção de uma consistência viscosa do produto quando depositado nos sulcos.

Outra possibilidade de uso das substâncias contidas nestes recipientes seria o material necessário à produção dos quatro moldes em gesso realizados por Sobrino Buhígas. Esta hipótese também se justifica pela presença, de no mínimo outros três indivíduos registrados no canto superior à direita da imagem, número de pessoas suficiente para fornecer auxílio necessário tanto para o traslado de material de campo quanto para a preparação e execução dos moldes negativos.

Figura 108 – Registro fotográfico realizado na *Pedra dos Mouros* mostra alguns materiais utilizados durante trabalho de campo.



*Película flexível com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.*

Na documentação fotográfica constante no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, as estações rupestres pontevedresas que evidenciam terem recebido tratamento monocromático em branco foram as seguintes:

- Em Cuntis: *Outeiro do Galiñeiro, Outeiro dos Campiños e Outeiro do Casal*;
- Em Campo Lameiro: *Pena da Carballeira do Pombal, Outeiro do Cogolludos e Pedra da Boullosa*;
- Em Cerdedo-Cotobade: *Pedra Redonda da Cuadas dos Mouros, Laxe das Coutadas e Portela da Laxe*;
- Em Poio: *Outeiro da Burata, Pedra da Tomada da Xirona e Pedra da Escorregadeira*;
- Em Marín: *Pedra dos Mouros*;
- Em A Guarda: *Santa Tecla*;
- Em Mondariz: *Pedra de Chan de Gándara e Pedra de Pías*.

### 7.3.3. Aplicação de *negro de fume* nos sulcos

No estudo preliminar que integra a versão fac-símile do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, Núñez Sobrino (2000, p. 43) relata que Ramón Sobrino Buhigas marcava as incisões das gravuras rupestres com *negro de fumo*<sup>115</sup>. O denominado *negro de fume* equivale a *noir de fumée* em francês, *nero fumo* em italiano e *carbon black* em inglês. Em língua portuguesa, há o termo "negro de fumo" ou "negro de carbono", sendo também utilizado a expressão "pó de sapato" pelo fato de ter sido usado na fabricação de graxa para calçados. No início do século XX, o pigmento *negro de fume* foi utilizado na pintura, na escritura e em processos de tingimento.

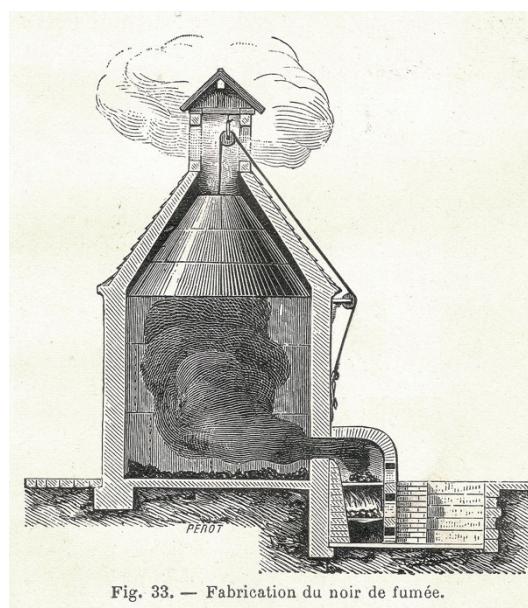
O termo *negro de fume* se refere mais ao processo de como é feito do que a um material específico (Figura 110). Seu processo de produção é semelhante àquele que causa a fuligem em lamparinas ou nas chaminés. O *negro de fume* é, portanto, constituído por partículas residuais de carbono obtidas a partir da combustão incompleta de substâncias orgânicas ricas em carbono. Na indústria do final do século XIX e início do século XX, o *negro de fume* era preparado por meio da queima de resinas em um espaço confinado (Bussard Dubois, 1898). Densa e espessa, a fumaça emergente passava para uma grande câmara cilíndrica com lonas esticadas em seu interior. O teto, de forma cônica, era

---

<sup>115</sup> No final dos anos 1950, o método de aplicação do *negro de fume* antes de proceder à documentação fotográfica foi utilizado e atestado pelo pesquisador italiano Emanuele Süß, nas gravuras rupestres de Valcamonica. A técnica experimentada pelo italiano foi a produção de luz rasante a partir do desvio dos raios do sol por meio de um espelho (Arcà et al, 2008, p. 352). Além do acervo fotográfico produzido, Süß publicou o resultado do seu trabalho em *Le incisioni rupestri della Valcamonica* (1958), uma curta monografia ricamente ilustrada por fotografias (Marretta, 2005 p. 51).

aparelhado com uma abertura para saída dos gases resultantes da combustão, enquanto o pó negro da fumaça (*negro de fume*) ia sendo depositado nas lonas. Posteriormente, este pó negro era derrubado por meio de um cone móvel engatado no teto, cuja borda inferior era aplicada contra a base da câmara.

Figura 109 - Processo de fabricação industrial do *negro de fume*.



Reprodução. Fonte: *Leçons élémentaires de Chimie* (B. Bussard; H. Dubois, 1898, p. 39).

No início do século XX, o pigmento *noir de fumée* foi muito apreciado pelos pintores impressionistas como Manet e Renoir ambos contemporâneos a Sobrino Buhígas:

When Édouard Manet was painting *Music in the Tuileries*, he made his rich, ivory-black tones from charred bones. Then, as now, it was called carbon black. (...) Apart from being favoured by Manet, Rembrandt, Vermeer, Van Dyck, Cézanne, and Picasso, it is an essential ingredient of printing inks and toners. (Albert Bates; Kathleen Draper, 2019, p.152)

Na obra *La musique aux Tuileries* (*Music in the Tuileries*), de 1863, Manet utilizou o pigmento *negro de fume* para produzir um tom de preto diferenciado em certos detalhes da pintura (Figura 110). Nos dias atuais, a empresa francesa *Moulin à Couleurs*<sup>116</sup> ainda fabrica o pigmento *noir de fumée*. Comercializado em grãos, o pigmento é destinado a pintores e a

<sup>116</sup> A fábrica *Moulin à Couleurs* foi fundada em 1866 no vilarejo de Écordel, região francesa de Ardennes (fronteira com territórios da Bélgica, Luxemburgo e Alemanha) e, atualmente, é a última fábrica de terras corantes naturais da França (*la dernière fabrique de terres colorantes naturelles en France*).

restauradores, sendo sua utilização compatível com afrescos, cimento, gesso, tinta mineral, ao óleo e acrílica.

Figura 110 – Em *La musique aux Tuileries* (1862), Manet utilizou o pigmento *negro de fume* para realçar a cor preta do terno e da cartola do personagem central.



Fonte: National Gallery London, NG 3260.

A análise dos originais fotográficos de Sobrino Buhígas nos permite propor algumas premissas sobre o tratamento das gravuras rupestres com *negro de fume*. A primeira premissa diz respeito à sua utilização pelo método bicromático, constatação do arqueólogo Antonio de la Peña Santos que, ao analisar alguns dos originais fotográficos, diz estar cada vez mais seguro de que Sobrino Buhígas teria aplicado um branco (*blanco de España*, por exemplo) com um *tampón* (esponja) sobre a superfície da rocha para posteriormente proceder à aplicação do negro do fumo:

Y ahora que veo la foto con detalle, cada vez estoy más seguro de que Sobrino aplicó blanco con un tampón sobre la superficie en plan método bicromático. La tonalidad de los surcos es demasiado idéntica a la que presentan los márgenes y las partes sin grabados. Incluso, en la zona de la piedra más elevada, donde más proliferan los líquenes, la pintura agarró mal. Y las irregularidades de los márgenes de los surcos parecen demostrar que no usó un pincel para resaltarlos.  
(A. de la Peña Santos, comunicação pessoal, 9 de novembro de 2020)

Ilustramos esta proposição por meio de um registro fotográfico realizado na *Pedra Grande de Montecelo* (Figura 111), onde as tonalidades contrastantes entre a aplicação do



branco sobre a superfície da rocha e a aplicação do *negro de fume* nos sulco das gravuras parecem demonstrar o método bicromático.

Figura 111 - Aplicação de método bicromático na *Pedra Grande de Montecelo* para obtenção de contraste entre a superfície da rocha e as figuras gravadas.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.

Uma segunda proposição sobre a metodologia de realce das gravuras rupestres pela aplicação do *negro de fume* decorreu a partir da observação de dois originais fotográficos de 1917 que registram a *Laxe das Lebres* (Poio, Pontevedra) encimados por dois personagens. Ilustraremos a nossa proposição através de uma fotografia inédita ao *Corpus*, na qual a observação atenta dos dois homens apresenta alguns pormenores inquietantes (Figura 112). Pelas características de cada personagem, percebe-se que o homem à esquerda da cena pausa intencionalmente para o fotógrafo apontando a extremidade de sua bengala em direção à conhecida representação de dois cervos unidos pelas patas em face a um círculo com nove covinhas em seu interior (esta figura ilustra a capa do CPG).

Do lado direito da cena, um homem em posição singular, descontraída, tem a mão esquerda dentro do bolso da calça, enquanto a mão direita segura bastão. Outros dois pontos chamam a atenção: os pés vestidos com um calçado semelhante a um pantufo e o instrumento que segura na mão direita, ambos elementos que podem fornecer algumas pistas de como se

procedeu à metodologia de aplicação do *negro de fume* em algumas das gravuras rupestres registradas e documentadas por Sobrino Buhigas.

Figura 112 – Personagem, à direita, retratado na *Laxe das Lebres* segura em um bastão particular tanto pela sua forma quanto pelo objeto fixado na extremidade: teria sido um instrumento utilizado para marcar os sulcos com *negro de fume*?



Detalhe de placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respectiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.

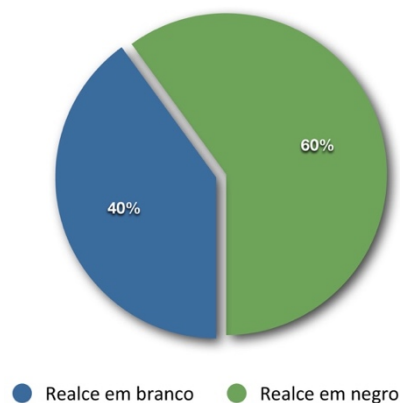
Na imagem, é possível notar que a superfície da rocha já se encontra tratada e que apresenta uma certa uniformidade de tom e de textura no local de concentração dos gravados rupestres. No que se refere aos elementos complementares do personagem da direita, o calçado apresenta um aspeto de suavidade propício ao deslocamento cuidadoso sobre esta superfície rochosa tratada, enquanto o bastão possui em sua extremidade um aparato cuja tonalidade parece corresponder ao *negro de fume* aplicado nos sulcos das figuras. Nossa proposição é de que o este objeto serviria de ferramenta auxiliar para delinear dos sulcos das figuras com *negro de fume* e que este trabalho poderia ter sido executado por mãos de uma pessoa habilidosa e sensível culturalmente, como as de um artista pontevedrês. Ressaltamos que a nossa afirmação constitui uma proposição baseada nas informações visuais contidas na imagem e que novos estudos sobre o tema podem trazer contribuições mais precisas sobre este procedimento metodológico histórico.

Na documentação fotográfica constante no *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, as estações rupestres pontevedresas que tiveram suas gravuras realçadas com *negro de fumo* foram as seguintes:

- Em Cuntins: *Laxe dos Homes*;
- Em Campo Lameiro: *Laxe da Forneiriña, Laxes da Ponte da Pena Furada e Laxe do Pombal*;
- Em Cerdedo-Cotobade: *Pedra Redonda da Cuadas dos Mouros, Pedra das Ferraduras, Laxe da Casa da Vella, Laxe dos Cebros, Lombo da Costa, Laxe do Cuco, Eira dos Mouros, Laxe da Portela da Crus e Coto do Outeiro*;
- Em Ponte Caldelas: *Pedra dos Couselos*;
- Em Pazos de Borbén: *Pedra das Tenxiñas*;
- Em Pontevedra: *Penedo do Vilar de Matos, Penedo do Mato Fondo e Laxe do Outeiro do Mato das Cruces*;
- Em A Guarda: *Santa Tecla*;
- Em Vila de Cruces: *Outeiro as Laxes*;
- Em Poio: *Laxe das Lebres, Pedra Grande de Montecelo, Laxe das Picadas, Pedra do Regato da Raposeira, Laxe do Xubiño e Outeiro dos Carballiños*;
- Em Marín: *Pedra do Labirinto*.

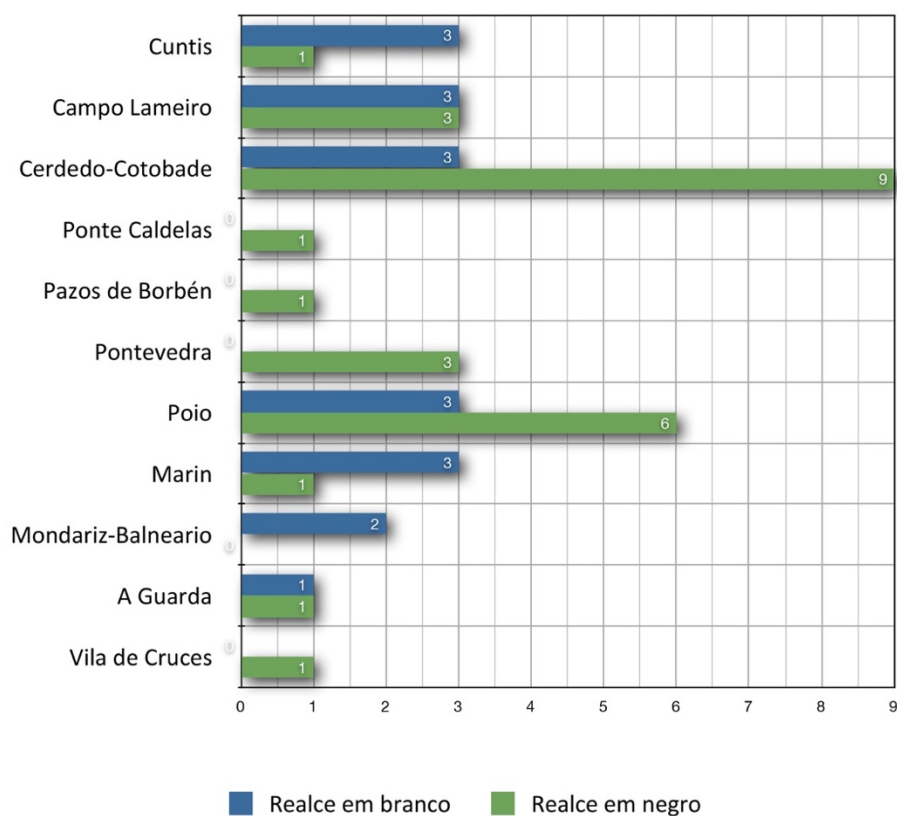
Do total das 45 estações rupestres que receberam tratamento de realce das figuras - segundo constam suas respectivas fotografias no *Corpus* - 18 delas foram realçadas com cor branca, valor que corresponde a 40% do total. Outras 27 estações rupestres foram realçadas com cor negra, correspondendo assim a 60% do total (Gráfico 4).

Gráfico 4 – Percentual de estações rupestres realçadas com pigmentos branco e com pigmentos negros previamente ao registro fotográfico de Sobrino Buhígas.



As gravuras rupestres localizadas no concelho de Cerdedo-Cotobade foram as que mais receberam tratamento de realce antes do procedimento fotográfico totalizando doze estações. Em seguida, situam-se os gravados rupestres de Poio, com nove estações rupestres tratadas cromaticamente (Gráfico 5).

Gráfico 5 - Relação de estações rupestres, de acordo com suas localizações no concelhos de Pontevedra, que receberam tratamento cromático em seus gravados rupestres.





#### 7.3.4. Enquadramento: ângulo plongé e uso de escada

Nesta mesma fotografia, que é inédita ao *Corpus*, identificamos por meio de uma informação indireta outro equipamento utilizado por Sobrino Buhígas em seu documentário fotográfico de campo: o uso de escadas. O primeiro elemento que nos permite inferir sobre o uso deste recurso em determinados registros fotográficos são os enquadramentos orientados de cima para baixo, os quais são denominados de fotografia de ângulo *plongée*. Do francês, “mergulho”, é um enquadramento onde a câmara é apontada de cima para baixo. Ao contrário, o *contra-plongée* (contra-mergulho) é um enquadramento realizado de baixo para cima.

A utilização de escada como recurso para um enquadramento diferenciado foi uma prática usual (embora complexa em sua logística), utilizada entre os fotógrafos documentaristas para obtenção de planos em diferentes níveis, como ângulos diagonais em *plongée* ou ângulo zenital. Podemos ilustrar a prática deste procedimento graças a uma fotografia que registra a americana Matilda Anderson (Figura 113), fotógrafa contemporânea à Sobrino Buhígas, ao documentar uma efígie no Monastério de Santa María de Sar (Compostela, Corunha) no ano 1924.

Figura 113 – Registro de Matilda Anderson ao utilizar uma escada para conseguir um vista zenital de escultura funerária durante seu trabalho de documentação fotográfica na Galiza (1924).



Fonte: *Unha mirada de antano: fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia* (2010, p. 84).

Apesar de não haver registros fotográficos intencionais do trabalho de campo realizado por Sobrino Buhígas (o que implicaria na existência de uma segunda câmara fotográfica e um respetivo operador), conseguimos extrair uma evidência que nos permite identificar o uso deste recurso. O testemunho foi registrado em uma das fotografias realizadas na estação rupestre do *Outeiro dos Carballiños* (Poio, Pontevedra). No quarto inferior esquerdo da cena é possível identificar, por meio da projeção de uma sombra na superfície da rocha, a fração de uma escada, reconhecível pelo degrau transversal interligado ao montante (Figura 114). Tanto esta fotografia quanto a fotografia em que se registrou a sombra da câmara fotográfica (Figura 98), foram realizadas no mesmo dia e com as mesmas condições de luz, o que permitiu o registro da sombra destes dois elementos sobre as superfícies rochosas do *Outeiro dos Carballiños*. Ambas as fotografias são inéditas ao *Corpus*.

No que diz respeito à arqueologia da imagem, podemos dizer que a intangibilidade das evidências registradas nestas últimas fotografias encontram seu paralelo no trabalho de campo arqueológico, quando procedemos à identificação de um poste ou de um muro evidenciados meio de uma US negativa presente na camada estratigráfica.

Figura 114 – Nesta fotografia realizada no *Outeiro dos Carballiños* (Poio, Pontevedra), vê-se a projeção da sombra de uma escada sobre a rocha.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.

Encontramos uma segunda evidência do uso de escada como recurso para obtenção de um campo visual mais amplo na documentação fotográfica de Sobrino Buhígas. Trata-se de um pormenor registrado em uma fotografia das gravuras rupestres da *Laxe do Outeiro do Mato das Cruces*, estação situada em Salcedo, paróquia ao sul de Pontevedra (Figura 115). No *Corpus*, esta fotografia foi publicada na mesma lâmina onde figura um outro registro fotográfico realizado na mesma estação. Indubitavelmente, ambos registros foram feitos na mesma ocasião expedicionária, sendo este último registro realizado a partir de uma altura considerável, ou seja, com o auxílio da escada flagrada na foto mencionada anteriormente.

Figura 115 - Detalhe mostra aparente escada utilizada como recurso fotográfico durante documentação da *Laxe do Outeiro do Mato das Cruces* (Salcedo, Pontevedra).



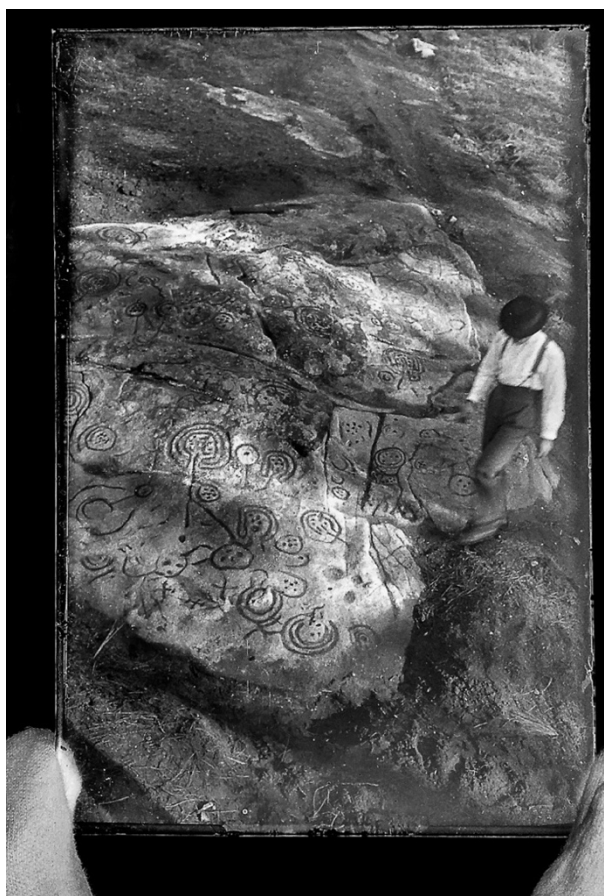
Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. LVI, fig. 115).

Outro importante sítio rupestre documentado por Sobrino Buhígas com emprego de escada para lograr uma tomada fotográfica em ângulo *plongée* de amplo campo visual da estação foi realizada na *Pedra Grande de Montecelo* (Poio, Pontevedra). Graças a esta técnica fotográfica, pode-se contemplar a grande quantidade de combinações circulares de diversas tipologias, covinhas e traços gravados sobre a superfície granítica (Figura 116). Localizada no monte A Caeira, a *Pedra Grande de Montecelo* integra um complexo rupestre constituído por outras estações de petróglifos como a *Laxe da Lebres*, situada a quarenta metros.



O trabalho de catalogação realizado por García Alén e Peña Santos (1980), menciona que a *Pedra Grande de Montecelo* encontrava-se em meio a um dos caminhos que subiam o monte, junto ao fechamento, recentemente construído, de uma quinta). Ao observar a fotografia histórica é possível presumir a existência de uma via de passagem já na época de Sobrino Buhígas, evidenciada por um certo aplainamento do solo nas imediações da rocha e um rastro linear deixado na via. Nesta cena, inclusão do personagem que caminha ao lado rocha pode, inclusive, representar esta informação que Sobrino Buhígas intencionou transmitir por meio da sua fotografia. Outro recurso adicional utilizado para acentuar esta informação foi o registro do ato de movimento do próprio personagem, o qual permite afirmar que se encontrava em marcha. Recursos como este, que objetivam transmitir informações adicionais ao espectador, são muito comuns nas artes, sobretudo na pintura, uma temática muito próxima a Sobrino Buhígas, irmão do pintor Carlos Sobrino.

Figura 116 - *Pedra Grande de Montecelo* (Poio, Pontevedra) fotografada por Sobrino Buhígas a partir de um ângulo *plongée*.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.



#### 7.4. USO DE QUADRÍCULAS EM CAMPO E EM LABORATÓRIO

O uso de quadrícula também foi uma metodologia de campo utilizada por Sobrino Buhigas em sua documentação gráfica. Nos arquivos documentais e gráficos de sua autoria, atestamos três aplicações distintas deste recurso: duas delas empregadas no trabalho de campo por meio de traçado a giz ou por meio do uso de uma rede quadriculada; e uma terceira aplicação da quadrícula realizada pós-campo por meio de uma grelha traçada sobre uma prova fotográfica para reprodução de uma estação rupestre.

No que se refere à utilização de quadrículas aplicadas ao trabalho de campo, encontramos dentre os originais fotográficos do arquivo particular de Ángel Núñez Sobrino, dois negativos que ilustram a técnica da quadrícula traçada sobre estação rupestre por meio de giz. Realizados no *Outeiro dos Carballiños* (Figura 117), estes dois registros fotográficos não constam no *Corpus* muito provavelmente pelo fato de conter este traçado (como se fossem "fotografias de bastidores", um material raro na obra de Sobrino Buhigas).

Figura 117 - Quadrícula traçada sobre a rocha revela um dos procedimentos metodológicos de reprodução gráfica empregado por Sobrino Buhigas.



*Placa de vidro (com negativo em gelatina e prata) digitalizada pelo Coletivo A Rula.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino.*

É provável que o uso da técnica da quadrícula traçada a giz no *Outeiro dos Carballiños* tenha servido para reproduzir as figuras rupestres com maior precisão conforme

testemunha um conjunto de quatro composições gráficas publicadas no *Corpus* desse mesmo sítio: todas apresentam escala e orientação e, em uma das composições (

Figura 118) consta o contorno da rocha, este último um feito raro nas representações gráficas de Sobrino Buhígas.

Figura 118 - Composição gráfica da estação rupestre do *Outeiro dos Carballiños* com informações de escala, orientação e contorno na rocha.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. LXXVI, fig. 160).

Uma segunda utilização de quadricula aplicada à metodologia de documentação gráfica produzida por Sobrino Buhígas em seu trabalho de campo foi legitimada pelo arqueólogo Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza em seu artigo *Acerca de los signos del Petróglifo de Eira D'Os Mouros* (1946). Nesta publicação, o arqueólogo - quem acompanhou o pai Sobrino Buhígas em inúmeras expedições arqueológicas - testemunhou a sobreposição de uma rede quadriculada sobre a rocha gravada para consequente elaboração de sua representação gráfica com auxílio de papel técnico para desenho. Escreveu Lorenzo-Ruza em seu artigo publicado na revista *El Museo de Pontevedra*<sup>117</sup>:

<sup>117</sup> O artigo de Ramón Lorenzo-Ruza foi publicado alguns meses após o falecimento de seu pai Ramón Sobrino Buhígas, em 1946.

Poco antes de julio de 1936, fue mi padre (q.e.p.d.)<sup>118</sup> a San Jorge de Sacos, Ayuntamiento de Cotobade, provincia de Pontevedra. En aquel viaje, realizado exclusivamente con fines arqueológicos, obtuvo un dibujo exacto de la ‘Eira dos Mouros’, por medio del cuadriculado de la peña con la red de cordel y su dibujo en papel milimetrado (Lorenzo Ruza, 1946, p. 137).

O desenho realizado por Sobrino Buhígas do sítio rupestre *Eira dos Mouros* no qual Lorenzo-Ruza se refere pode ser visto na Figura 76.

Encontramos uma terceira aplicação metodológica da quadrícula ao examinarmos o material conservado no Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra*. Desta vez, a técnica não foi exercida durante o trabalho de campo. Pelo contrário, foi desempenhada após um considerável tempo posterior em que qual se procedeu o processo laboratorial fotográfico para obtenção de uma fotografia impressa em papel. O material ao qual nos referimos é uma prova fotográfica dos petróglifos do *Outeiro do Galiñeiro* datada do ano 1917. Sobre a fotografia impressa no papel, vê-se traços paralelos horizontais e verticais, realizados à caneta tinteiro, de forma a criar uma grelha regular (Figura 119). Também é possível observar a escrita de uma numeração entre as grelhas (números *três* e *quatro*) possivelmente como referência utilizada durante a transposição dos elementos visuais registrados na fotografia para o desenho técnico. Neste documento fotográfico datado de 1917, Sobrino Buhígas, também registrou o desaparecimento de uma parte das gravuras desta estação rupestre situada na paróquia de Cequeril, em Cuntis (Pontevedra).

A constatação do traçado de uma grelha quadriculada sobre esta prova fotográfica somente foi possível graças à observação do material com auxílio de uma lupa conta-fios, pois tanto os saís de prata que compõem a fotografia quanto o traçado a tinta encontram-se desvanecidos pela ação natural do tempo e de conservação. As imagens que apresentamos a seguir foram manipuladas digitalmente para que os elementos traçados sobre a fotografia ficassem mais visíveis ao leitor.

---

<sup>118</sup> Abreviatura, em espanhol, da expressão *que en paz descanse*.

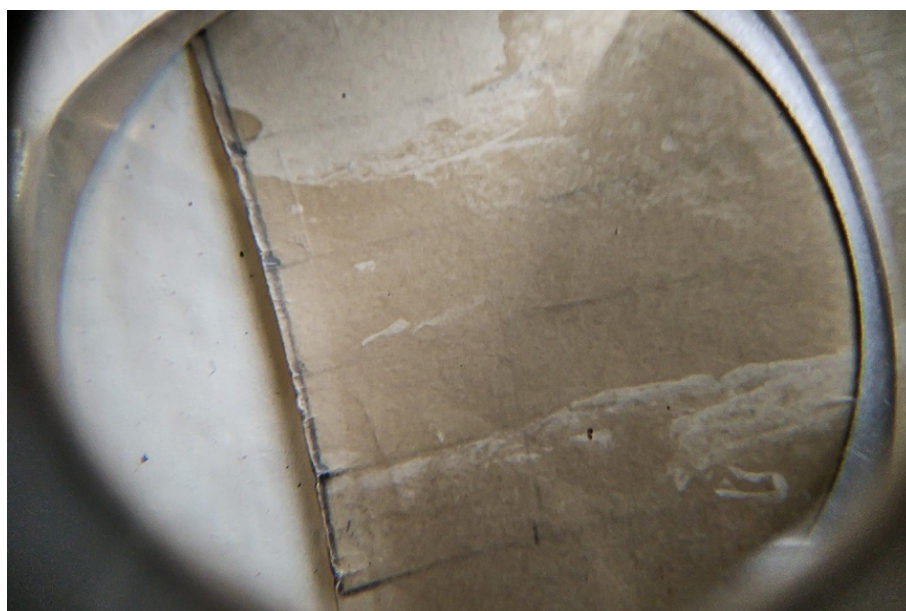


Figura 119 – Grelha e marcações traçadas sobre a prova fotográfica para elaboração de reprodução gráfica com maior precisão. *Outeiro do Galiñeiro* (Cuntis, Pontevedra), em 1917.



*Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 012292.*

Detalhe ampliado da figura anterior mostra o traçado feito sobre a prova fotográfica.

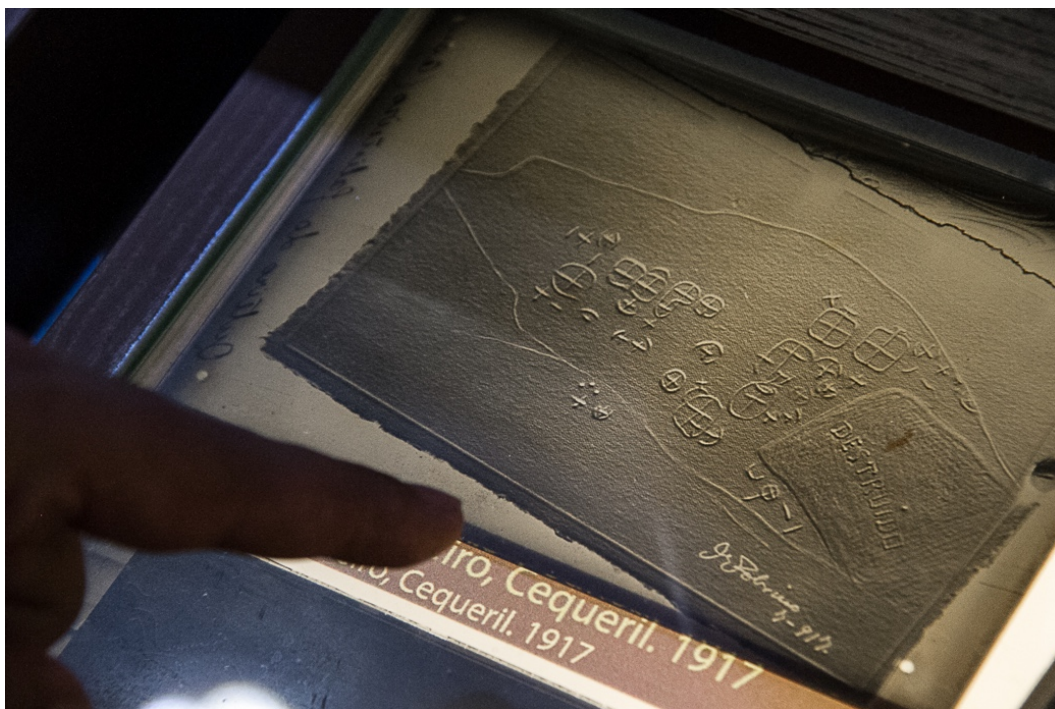


*Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 012292.*



A reprodução gráfica realizada por Sobrino Buhígas que parece corresponder ao procedimento metodológico da quadrícula traçada sobre a prova fotográfica do *Outeiro do Galiñeiro* é um documento em exposição em uma vitrine do *Centro de Interpretación e Documentación do Parque Arqueolóxico da Arte Rupestre de Campo Lameiro* (Figura 120).

Figura 120 - Composição gráfica realizada por Sobrino Buhígas provavelmente a partir da metodologia da quadrícula empregada sobre a prova fotográfica de 1917.



Fonte: Centro de Interpretación e Documentación do Parque Arqueolóxico da Arte Rupestre de Campo Lameiro.  
Fotografia: Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

## 7.5. INTERVENÇÃO TÉCNICA SOBRE A PROVA FOTOGRÁFICA (RETOQUE)

Desde o nosso primeiro contato com o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, uma fotocópia dos anos 1990 cedida pelo professor e investigador George Nash em um encontro em Portugal, algo de intrigante contigo nos registros fotográficos nos saltou os olhos. Em certas imagens impressas no *Corpus*, como o registro fotográfico da *Laxe das Picadas* (Figura 121), pareceu-nos haver algum elemento de interposição situado entre a rocha gravada registrada pela câmara fotográfica e a prova fotográfica física, objeto de comunicação e de difusão daquele registro.

Figura 121 - *Laxe das Picadas*, situado originalmente no concelho de Poio (Pontevedra).



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. LXIII, fig. 133).

Conforme relatado no capítulo sobre a metodologia de investigação, foram inquietudes desta natureza que nos conduziram a examinar *in loco*, no *Museo de Pontevedra*, a publicação histórica de 1935. Para a nossa grata surpresa, o Arquivo Gráfico do *Museo* nos informou que ali se conservavam algumas provas fotográficas originais de Sobrino Buhígas e assim procedemos à análise desta documentação.

Com o auxílio de uma lupa conta-fios, iniciamos a observação atenta da superfície das provas fotográficas de Sobrino Buhígas. As primeiras provas analisadas nada continham de revelador para responder a nossa questão até nos deparamos com o registro fotográfico da *Laxe das Picadas* (Figura 122). A observação ampliada de pequenas áreas da superfície da prova fotográfica revelou então os elementos ali contidos, praticamente, impercetíveis a olhos nus. Revelou-se também mais uma primazia técnica - artística e científica - desenvolvida por Sobrino Buhígas para compensar a insuficiência de legibilidade das figuras rupestres por ele catalogadas.



Figura 122 – Fotografia dos petróglifos da *Laxe das Picadas* com retoque técnico de Sobrino Buhígas sobre a superfície da prova fotográfica.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204899. Fotografia © Kenia A.R., 2020.

Trata-se de uma intervenção manual sobre a prova fotográfica. Na literatura fotográfica, este tipo de técnica recebe a denominação de retoque, procedimento que visa obtenção de uma cópia de melhor qualidade por meio da subtração ou da adição de determinados elementos pictóricos ou tonais sobre a matriz negativa ou sobre a prova fotográfica. Paralela à própria emergência da fotografia, as técnicas de retoque surgem, sobretudo, a partir das exigências requeridas pela prática de retratos, uma vez que o procedimento permitia dissimular certos defeitos e imperfeições ou valorizar determinadas características e contornos do motivo fotografado.

Herrera Garrido (2011, p. 112) considera que, na história da fotografia, as técnicas de retoque proporcionavam um embelezamento da realidade por meio de técnicas tradicionais mais próprias do desenho e da pintura. Nos parece evidente que Sobrino Buhígas tinha plena consciência dos benefícios que estes recursos técnicos poderiam aportar ao seu trabalho de catalogação, sobretudo se utilizados para evidenciar a *realidade* das gravuras rupestres de determinadas estações rupestres por ele documentadas. As habilidades necessárias para aplicação destas técnicas em seu trabalho de laboratório certamente haviam sido aportadas

durante os anos que atuou como professor ajudante meritório da secção técnica da *Escola de Artes e Ofícios* de Santiago (1911-1913).

É provável que Sobrino Buhígas tenha utilizado uma combinação de distintas técnicas de retoque para ressaltar as figuras a partir de uma prova fotográfica (em que as gravuras rupestres retratadas já haviam recebido tratamento *in situ*, em giz ou nero de fumo). A partir da figura anterior que retrata a estação rupestres da *Laxe das Picadas*, realizamos uma série de fotografias de detalhes (Figura 123) onde se pode perceber a aplicação de pigmentos de diferentes tonalidades, além do que parecem ser delicadas incisões no próprio papel fotográfico. Em uma analogia ao gesto de execução das rochas gravadas da Galiza é como se Sobrino Buhígas repetisse, por meio de suas canetas, pincéis e pontas de pluma o mesmo gesto ancestral e imemorial praticado pelo *anthropo* galaico pré-histórico. Será de muito interesse para a historiografia da documentação fotográfica da arte rupestre a continuidade do estudo desta prova fotográfica com auxílio de um microscópio acompanhado da expertise de restauradores e áreas afins às artes para que se possa obter mais informações sobre as técnicas utilizadas por Sobrino Buhígas.

O trabalho de Sobrino Buhígas não findava com a aplicação dos retoques técnicos sobre a superfície do papel fotográfico. Era necessário proceder a uma nova reprodução fotográfica, ou seja, *refotografar* a prova fotográfica retocada para obtenção da imagem definitiva, a qual seria enviada à Madrid para integrar a composição gráfica do Corpus Petroglyphorum Gallaeciae. A existência de um negativo em vidro conservado no arquivo particular de Ángel Núñez Sobrino comprova e ilustra esta etapa na sequencia metodológica de documentação fotográfica desenvolvida por Sobrino Buhígas (Figura 124). Na imagem, vê-se claramente que o objeto fotografado foi uma prova fotográfica evidenciada pelas margens em branco da fotografia, os retorques que parecem saltar aos olhos e, evidentemente, a presença da assinatura e data escritas pelo punho do próprio autor.

Especificamente no caso das fotografias da *Laxe das Picadas* que ora apresentamos, observamos que a prova fotográfica retocada conservada no *Museo de Pontevedra* não corresponde à mesma matriz da imagem publicada no *Corpus*. Embora as diferenças entre elas sejam muito sutis, a existência de duas fotografias retocadas da mesma estação rupestre nos permite inferir que Sobrino Buhígas praticava a arte do retoque, quantas vezes fossem necessárias, até atender suas próprias exigências científicas.



Figura 123 – Fotografias de detalhe mostram retoques técnicos praticados por Sobrino Buhigas sobre a superfície do papel fotográfico.



*Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204899. Fotografias © Kenia A.R., 2020.*

Figura 124 - Reprodução fotográfica realizada a partir de uma prova fotográfica impressa por cima retocada manualmente. Petróglifos da *Laxe das Picada* (Poio).



*Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.*

Um outro registro fotográfico realizado por Sobrino Buhigas que ilustra o seu procedimento metodológico de intervenção técnica sobre a superfície da prova fotográfica está associada à estação rupestre *Laxe do Cuco*, localizado na paróquia San Jorge de Sacos (Cerdedo-Cotobade, Pontevedra). O retoque aplicado teve por objetivo ressaltar as diversas figuras de cervídeos, combinação circulares, covinhas e um quadrado de ângulos arredondados gravados nesta estação com dimensão aproximada de 3,40 x 2,50m (García Alén, Peña Santos, 1980). Na sequência das imagens a seguir (Figura 125), vê-se a matriz fotográfica (negativo em vidro), a prova fotográfica com intervenção de retoque técnico sobre sua superfície e a imagem final impressa na *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (Lâm. XXXII/Fig. 64).



Figura 125 - Etapas metodológicas pós-campo desenvolvidas por Sobrino Buhígas para ressaltar as figuras gravadas na rochas: registro *in situ* – retoque – reprodução fotográfica.



Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respectiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lâm. XXXII, fig. 64).

Dissemos anteriormente que a prática do retoque está associada à prática do retrato. Diferentemente da pintura ou do desenho em que se podia ocultar as imperfeições anatômicas ou valorizar outras características pessoais, a imagem *real* capturada mecanicamente pela câmara fotográfica passou a exigir a formação de especialistas dedicados exclusivamente a esta tarefa nos estúdios<sup>119</sup>. Portanto, não podemos encerrar este ponto sobre a intervenção técnica sobre provas fotográficas sem apresentar ao leitor uma curiosa e inédita obra de Sobrino Buhigas que testemunha a sua prática de retoque sobre retrato. Trata-se de um registro fotográfico onde se vê a aplicação do retoque sobre as figuras de Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza e Osório-Taffal (Figura 126) que, juntos, estendem uma unidade métrica diante da combinação circular gravada no *Outeiro do Xubiño* (Poio, Pontevedra). Esta imagem, situada em um limiar entre retrato e documentação científica, é um contributo ímpar para a construção de uma história da documentação fotográfica da arte rupestre.

Figura 126 - Fotografia com retoque sobre os retratados Lorenzo-Ruza e Osorio-Taffal na estação rupestre do *Outeiro do Xubiño* (Poio, Pontevedra).



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino.

<sup>119</sup> Numerosas publicações apareceram sob o título de *El arte del retoque*, o que não foi casual tendo em vista que este trabalho específico foi considerado uma verdadeira arte que demandava um alto nível de destreza manual e artística (Herrero Garrido, 2011, p. 112-113).



## 7.6. A VANGUARDA DE SOBRINO BUHÍGAS NA DIFUSÃO E NA COMUNICAÇÃO DO PATRIMÔNIO RUPESTRE GALEGO

Além da extensa documentação fotográfica, Ramón Sobrino Buhígas também empreendeu a comunicação e a difusão da arte rupestre galega através de distintos meios visuais: desenhos técnicos, composições gráficas, moldes em gesso, redação de artigos para periódicos, promoção de excursões para seus alunos, confecção de tarjetas postais fotográficas para correspondências, projeção de diapositivos em conferências e em classes estudantis, criação de um museu consagrado à Pré-História e, notadamente, a publicação-síntese de suas ações documentais e científicas: a obra *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*.

### 7.6.1. *Tarjetas postales* fotográficas

Entre as suas ações de promoção de comunicação visual, destacamos a realização de cartões postais fotográficos, objetos materiais promotores de relação social e portadores de uma função documental. Na Espanha, o cartão postal (*tarjeta postal* em língua espanhola) surgiu na década de 1870 e teve sua época áurea desde o momento de sua criação até as primeiras duas décadas do século XX<sup>120</sup>. Neste momento histórico, *Hauser e Menet*, em Madrid, foi a casa editorial mais prestigiosa da Espanha e uma das empresas industriais mais dinâmicas do setor de cartões postais no país<sup>121</sup>. Também foi a *Hauser e Menet* a editorial responsável pela publicação do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935) e, alguns anos antes do *Álbum Nós* (1931), obra capital de Castelao, artista gráfico, escritor e político radicado em Pontevedra, o qual exerceu papel crucial para emergência da consciência nacional galega.

Os cartões postais com fotografias reais eram impressões feitas em papel fotográfico com o verso de um cartão postal. Foram feitos e vendidos por fotógrafos de estúdio, fotógrafos comerciais e fotógrafos itinerantes, além de fotógrafos amadores para uso pessoal. Guereña (2005) considera que, de certa forma, tudo se tornou motivo em algum momento para se refletir em um cartão postal, sobretudo as vistas fotográficas de espaços urbanos, retratos de monarcas e de personalidades do momento. Em nossa investigação,

---

<sup>120</sup> A Áustria foi o país pioneiro a utilizar cartões postais, em 1869.

<sup>121</sup> Ángel Toldrá Viazó, 2003, p. 701 *apud* Guereña, 2005, p. 39.

encontramos cartões postais fotográficos atribuídos a Ramón Sobrino Buhígas tanto no Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* quanto no arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino, os quais refletem as funções de comunicação visual e escrita intrínsecas a este objeto de relação social. Os exemplares de cartão postal de autoria de Sobrino Buhígas conservados no *Museo de Pontevedra* reproduzem as combinações circulares gravadas na *Laxe das Rodas* (ver Figura 79) por meio de um registro fotográfico e as combinações circulares do *Outeiro dos Campiños* por meio de uma composição gráfica (Figura 127), esta última publicada no *Corpus* (Lâm. IV, Fig. 7).

É provável que o próprio Sobrino Buhígas tenha produzido seus cartões postais fotográficos, pois também presumimos que ele tenha tido um laboratório fotográfico próprio. Alguns fatores nos conduzem a esta proposição. A presença de marcas de digitais gravadas em algumas matrizes negativas e a existência de certas placas de vidro mal cortadas (com bordas pontiagudas) são evidências de uma manipulação de natureza mais artesanal do que profissional. Outro ponto importante, é o fato das próprias matrizes negativas estarem em posse de Sobrino Buhígas, o que significa sua independência dos estúdios fotográficos profissionais e a possibilidade de realizar quantas cópias fossem necessárias a partir da matriz negativa. Para a constituição de um laboratório fotográfico bastava apenas um pequeno cômodo escuro equipado com uma fonte de água corrente, ou seja, nada extraordinário para um cientista com larga experiência laboratorial. Há que mencionar ainda a existência de uma caixa de cem folhas de papel Kodak (Bromuro Velours), semi-mate, tamanho 13 x 18 cm, material este usado para ampliações de provas fotográficas.

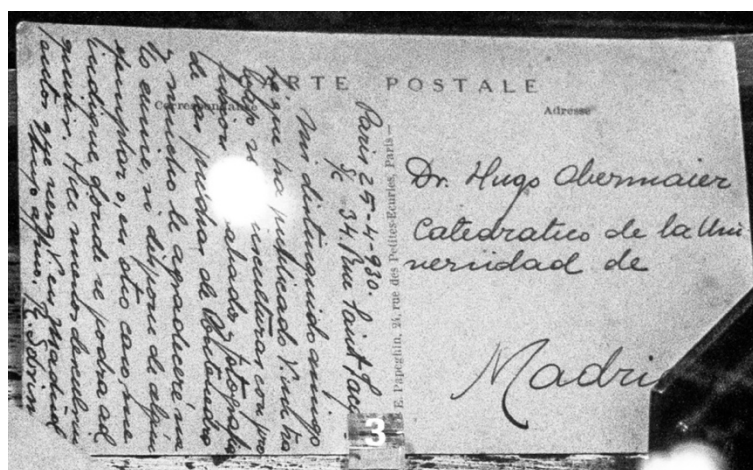
Figura 127 - Cartão postal fotográfico de autoria de Sobrino Buhígas apresenta na parte frontal uma composição gráfica das combinações circulares gravadas em rocha do *Outeiro dos Campiños*.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 012296. Fotografias © Kenia A.R., 2020.

É notável o fato de se ter conservado cartões postais fotográficos da autoria de Sobrino Buhígas, uma vez que este de meio material de comunicação visual e escrita integra, segundo Guereña, (2005) o conjunto de materiais plurais de uma investigação histórica. Estes objetos materiais, *históricos* tanto em seu aspeto editorial quanto em seu aspeto documental, revelam a preocupação e o empenho de Sobrino Buhígas em comunicar e difundir a existência dos petróglifos galegos pelo mundo. Ilustramos a dinâmica deste intercâmbio de difusão e de relação social por meio de um cartão postal fotográfico de Sobrino Buhígas remetido a Hugo Obermaier<sup>122</sup>, naquela ocasião catedrático na universidade de Madrid (Figura 128).

Figura 128 - Cartão postal remetido por Sobrino Buhígas a Hugo Obermaier em 1930.



Fonte: Centro de Interpretación e Documentación do Parque Arqueolóxico da Arte Rupestre de Campo Lameiro.

A correspondência foi redigida em Paris, no ano 1930, quando Sobrino Buhígas se encontrava em *séjour d'étude* para ampliação de suas investigações sobre Pré-História. O cartão postal contém a seguinte mensagem destinada ao arqueólogo alemão:

Paris 25 de marzo 1930. s/c 34 Rue du Saint-Jacques.

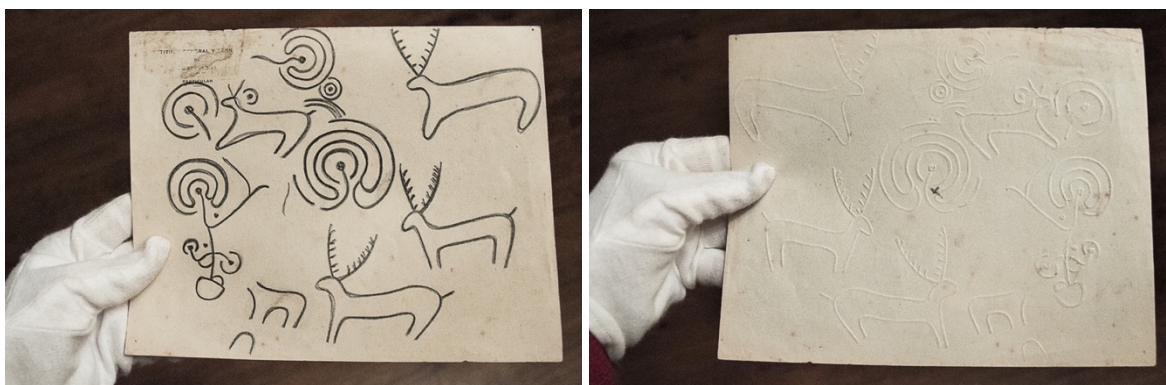
Mi distinguido amigo se que ha publicado V. un trabajo sobre insculturas con profusión de grabados y fotografías de las piedras de Pontevedra y mucho le agradeceré me lo envíe, si dispone de algún ejemplar o, en otro caso, me indique donde se podrá adquirir. Huce nuevos descubrimientos que vera V. en Madrid. Suo afmo. R. Sobrino.

<sup>122</sup> Não conseguimos ter acesso a este documento conservado dentro de uma vitrine do centro de documentação do PAAR. Ignoramos, portanto, se a frente desta *Carte Postale* é ilustrada por um registro fotográfico de autoria de Sobrino Buhígas referente a alguma estação rupestre pontevedresa. Tentamos entrar em contato com a direção geral do patrimônio cultural, responsável pelo PAAR, solicitando autorização para investigar o documento, porém não obtivemos resposta até o momento de conclusão deste trabalho.

### 7.6.2. Composições gráficas

Não existem registros escritos sobre as metodologias utilizadas por Sobrino Buhígas para produção de suas composições gráficas realizadas a partir das figuras rupestres documentadas. No *Corpus*, estas composições gráficas foram denominadas em latim pelo termo *compositio*. No arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino há um exemplar autêntico de uma das composições gráficas realizadas por Sobrino Buhígas. Trata-se de uma reprodução sobre papel das figuras zoomorfas e combinações circulares gravadas na *Laxe dos Cebros* (Cerdedo-Cotobade, Pontevedra). A composição parte de um desenho técnico feito ao lápis com aplicação de determinada força e pressão sobre o papel no intuito de replicá-lo sobre um outro papel de maior gramatura. Traçado ao lápis sobre um papel timbrado do *Instituto General y Técnico* de Pontevedra, é possível notar que há dois traçados distintos delineando as figuras, os quais também parecem corresponder a dois resultados técnicos diferentes conforme visto em matrizes negativas (Figura 129).

Figura 129 – Folha de papel (frente e verso) com traçados ao lápis para aplicação de distintas técnicas de composição gráfica. Gravuras rupestres da *Laxe dos Cebros*.



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Fotografias © Kenia de Aguiar Ribeiro., 2020.

É provável que umas das técnicas que Sobrino Buhígas teria utilizado para elaborar composições gráficas a partir de suas reproduções de figuras rupestres seria a frotagem. Embora não tenhamos encontrado o resultado final em papel, a evidência para corroborar esta proposta parte da existência de uma matriz negativa que corresponde a este processo e também ao próprio desenho inicial (Figura 130). O negativo está armazenado em uma caixa de placas fotográficas de vidro, a qual porta sobre a tampa uma etiqueta onde se lê a indicação *Dibujos repujados* (em português, *desenhos em relevo*) escrita pelo próprio punho de Sobrino Buhígas. Esta composição gráfica é inédita ao *Corpus*.



Figura 130 – Composição gráfica obtida a partir de uma matriz desenhada ao lápis.



*Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respectiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.*

Uma outra técnica de composição gráfica que provavelmente foi empregada por Sobrino Buhigas parece consistir na utilização de uma fonte de luz para obtenção de sombras projetadas sobre sulcos traçados sobre o papel. Semelhante ao processo anterior, em que a força e a pressão traçadas e aplicadas sobre uma segunda folha de papel deixaram gravados os motivos da composição, é provável que a astúcia desta técnica esteja justamente na profundidade do traçado obtido por esta ação. Nossa hipótese é que Sobrino Buhigas aproveitasse uma fonte de luz obtida lateralmente (como uma janela) para que se criasse um contraste obtido por sombras projetadas nas incisões traçadas no papel. Obtido o contraste, procedia-se então à reprodução fotográfica daquele *instante decisivo* ditado pelo horário adequado conforme posicionamento da obra e do equipamento em relação à fonte de luz. Evidentemente, o advento de uma prática de "arqueologia experimental" aplicada a este processo aportaria mais informações, o que será uma grata contribuição à construção da história das primeiras documentações gráficas sobre arte rupestre europeia.

Ilustramos o resultado final desta possibilidade técnica por meio de uma prova fotográfica autêntica conservada pelo Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra*. Trata-se de uma composição gráfica realizada a partir das gravuras rupestres do *Penedo do Vilar de Matos* (Salcedo, Pontevedra) caracterizadas por círculos concêntricos, combinações circulares e covinhas de vários tamanhos. (Figura 131).

Figura 131 - Registro fotográfico da composição gráfica realizada a partir das gravuras rupestres do *Penedo de Vilar de Matos* (Salcedo, Pontevedra).



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204890.

Em um detalhe ampliado da imagem é possível notar elementos que parecem ser “sulcos” gravados na superfície do papel e suas respectivas sombras (Figura 132). Reforçamos que estas ideias que ora propomos são conjecturas elaboradas a partir da observação de distintas matrizes encontradas em diferentes localidades, a saber o Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra* e nos arquivos documentais particulares de Ángel Núñez Sobrino conservados em dois sítios diferentes (na cidade de Vigo e na paróquia de Cequeril, em Cuntins, Pontevedra). Somente por meio da realização de exames específicos será possível compreender os diferentes procedimentos metodológicos aplicados por Sobrino Buhigas em suas composições gráficas. Sugerimos também uma investigação nos expedientes acadêmicos da *Escola de Artes e Ofícios* de Santiago de Compostela, onde Sobrino Buhigas atuou como professor entre os anos 1911 e 1913.

Composições gráficas como esta passavam por pelo menos cinco etapas sequenciais, até chegar ao resultado da imagem que vemos impressa: reprodução gráfica, por meio de desenho a lápis, das gravuras rupestres *in situ*; em seguida transposição do desenho para a técnica de composição gráfica. Na sequência, realização de registro fotográfico e consequente processamento fotoquímico. Feita a prova fotográfica, desenha-se a escala conforme medidas aferidas na primeira etapa *in situ*. Este documento, publicado no *Corpus* (Lâm. LII/Fig. 105), divide a mesma página com o registro fotográfico citado anteriormente.

Figura 132 - Detalhe ampliado da imagem anterior.



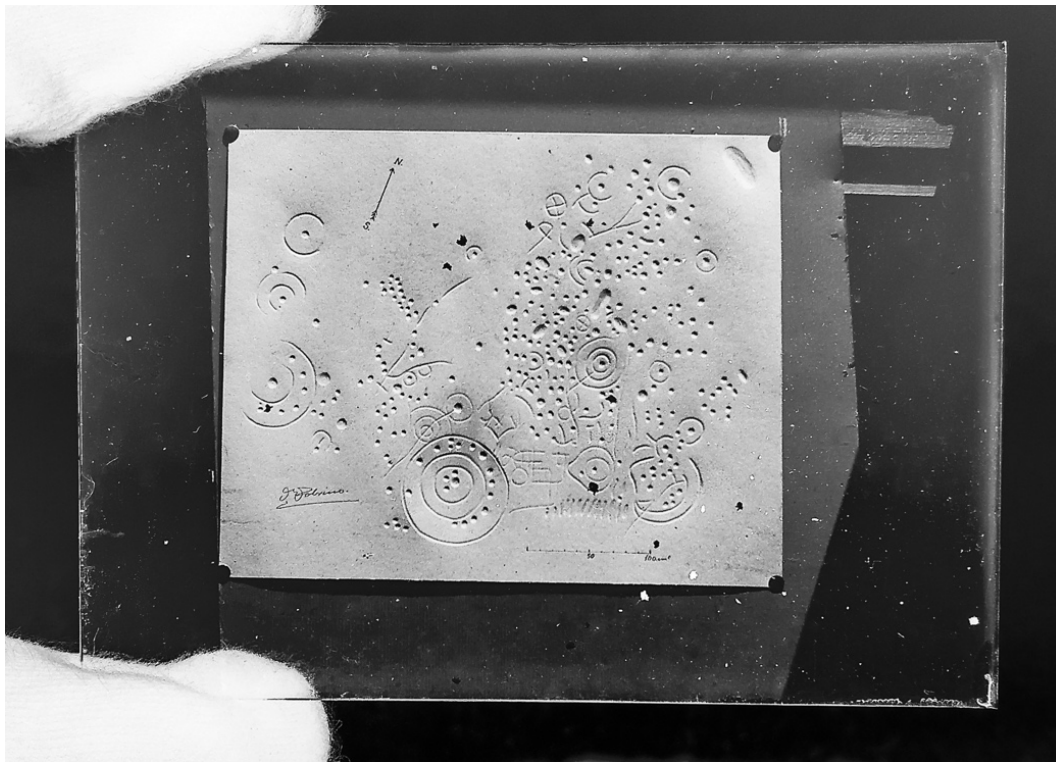
Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204890.

Um segundo exemplo de composição gráfica que parece ter sido realizada por meio dessa mesma técnica refere-se às figuras gravadas nas *Pedras do Coto do Outeiro* (Cerdedo-Cotobade, Pontevedra), constituídas por combinações circulares, traços e uma grade quantidade de covinhas de diversos tamanhos<sup>123</sup>. Trata-se de um negativo em vidro conservado em uma caixa autêntica de placas fotográficas de Sobrino Buhígas - do arquivo particular de A.N.S - com a indicação manuscrita *Negativos de dibujos repujados* (Figura 133). Publicada no *Corpus* (Lâm. XXXIX/Fig. 77), esta composição gráfica apresenta escala e orientação, o que mostra uma preocupação técnica cada vez apurada no trabalho de documentação gráfica de Sobrino Buhígas.

---

<sup>123</sup> Segundo folclore galego, o tesouro existente neste local há de ser descoberto por *rella* de carro (peça de arado responsável por arar a terra) ou por *pata de ovelha*. Esta lenda é muito comum em outros lugares da província de Pontevedra (García Alén, Peña Santos, 1980, p. 58).

Figura 133 - Composição gráfica a partir das gravuras rupestres das Pedras do Coto do Outeiro (Cerdedo-Cotobade, Pontevedra).



*Placa de vidro com negativo em gelatina e prata com respetiva positivação em Adobe Photoshop.  
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Foto © Kenia A.R., 2020.*

### 7.6.3. Fotografias e moldes em gesso

A metodologia empregada por Sobrino Buhígas para a confecção dos moldes em gesso dos petróglifos galegos ainda permanece uma incógnita. O único molde em gesso integral e restaurado que sobreviveu a quase uma centena de anos e aos diferentes locais e condições de armazenamento por onde passou foi a reprodução da *Pedra do Labirinto de Mogor* (Figura 134), atualmente conservado no *Museo de Pontevedra*.

Para a compreensão deste processo metodológico empregado por Sobrino Buhígas no primeiro terço do século XX seria necessário um estudo interdisciplinar por parte de restauradores e arqueólogos sobre as partes ainda existentes e que se encontram armazenados no depósito de *Museo de Pontevedra*.



Figura 134 - Molde em da *Pedra do Labirinto de Mogor* (Marín, Pontevedra). À esquerda, registro fotográfico do molde e, à direita, o molde restaurado.



Fontes: à esquerda, registro fotográfico conservado no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 12325. À direita: molde conservado no Museo de Pontevedra. Fotografia © Kenia A.R., 2020.

No *Corpus*, foram publicadas vinte e nove reproduções fotográficas de moldes em gesso realizados a partir de figuras rupestres gravadas nas seguintes estações:

- Em Cequeril, quatro reproduções: *Outeiro dos Campiños* (dois moldes), *Outeiro do Casal* e *Laxe dos Homes*;
- Em Campo Lameiro, uma reprodução: *Carballeira do Pombal*;
- Em Pazos de Borbén, quatro reproduções: *Laxe das Cruces dos Carballiños* (dois moldes) e *As Tenxiñas* (dois moldes);
- Em Poio, onze reproduções: *Laxe das Lebres* (cinco moldes), *Pedra Grande de Montecelo* (cinco moldes) e *Pedra da Tomada da Xirona*.
- Em Marín, sete reproduções: *Labirinto de Mogor*, labirinto de *Os Campiños*, um outro labirinto na mesma paróquia<sup>124</sup> (possivelmente o petróglifo de *Godalleira*), *Pedra dos Mouros* (três moldes) e petróglifo em uma rocha perto da beira do mar (também sem mais informações);
- Em Mondariz, duas reproduções: *Pedra de Chan de Gándara* (dois moldes).

Encontramos dois negativos fotográficos inéditos que ilustram como Sobrino Buhigas procedeu à realização das fotografias de alguns de seus moldes em gesso. São fotografias

<sup>124</sup> Dada a proximidade desta rocha ao conjunto rupestre da paróquia de Mogor, é possível que se trate do denominado petróglifo denominado *Godalleira* (Peña Santos e Garcia Alén, 1980, p. 71).

dos moldes feitos a partir das figuras gravadas na *Pedra de Chan de Gándara*, em Mondariz (Figura 135). Em ambos registros fotográficos, nota-se não somente o proveito de uma iluminação diurna adequada, mas também a busca de um ângulo mais rente ao olhar do espectador como se pode perceber pelos diferentes posicionamentos das peças em gesso. Entre as duas fotografias que ora se seguem, o registro fotográfico que atingiu a ponto de excelência para o autor foi a segunda imagem, pois está livre de uma sutil perspectiva que consta na primeira. Para proceder à sua publicação no *Corpus*, cada um dos moldes em gesso registrados na fotografia foram recortados da cena de fundo - como se faz atualmente por meio de ferramentas como *Photoshop* ou *Illustrator* - e aplicados individualmente na página da obra (Lâm. LXXXIII/Fig. 180 e 181).

Figura 135 - Registros fotográficos dos moldes em gesso realizados a partir das gravuras rupestres da *Pedra de Chan de Gándara* (Mondariz).



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Fotografia © Kenia A.R., 2020.

É uma lástima não haver registros fotográficos de um processo como este, sobretudo, quando se tratou de grandes realizações de trabalho de campo como a reprodução das figuras rupestres pontevedresas de *As Tenxiñas* (Pazos de Borbén) e da *Pedra dos Mouros* (Marín). No que diz respeito ao molde em gesso dos petróglifos da *Pedra dos Mouros*, os registros fotográficos que constam elementos próximos a uma metodologia utilizada em campo são aqueles retratados pelas Figura 107 e Figura 108, nos quais podemos observar certos

materiais concernentes ao trabalho dispostos próximo à rocha, além da presença de um possível grupo de trabalho formado por estudantes.

No que concerne ao molde em gesso das gravuras rupestres de *As Tenxiñas*, há um registro fotográfico inédito ao *Corpus* conservado no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra permite ter uma noção da dimensão do molde tridimensional (Figura 136). Supondo que esta reprodução em gesso meça aproximadamente 1,60 x 1,40m nos indagamos sobre a natureza e a quantidade do material utilizado para sua confecção *in situ* como gesso, água para diluição, madeiras para a construir a caixa do molde negativo, utensílios e ferramentas adequadas etc. Certamente, foi um trabalho que exigiu auxílio de uma equipe, além de uma forma peculiar de transporte da matéria prima para o sítio e, sobretudo, do molde negativo rematado para o laboratório.

Figura 136 - Ramón Sobrino Buhigas ao lado de molde em gesso, de sua autoria, confeccionado a partir das gravuras rupestres de *As Tenxiñas* (Pazos de Borbén, Pontevedra).



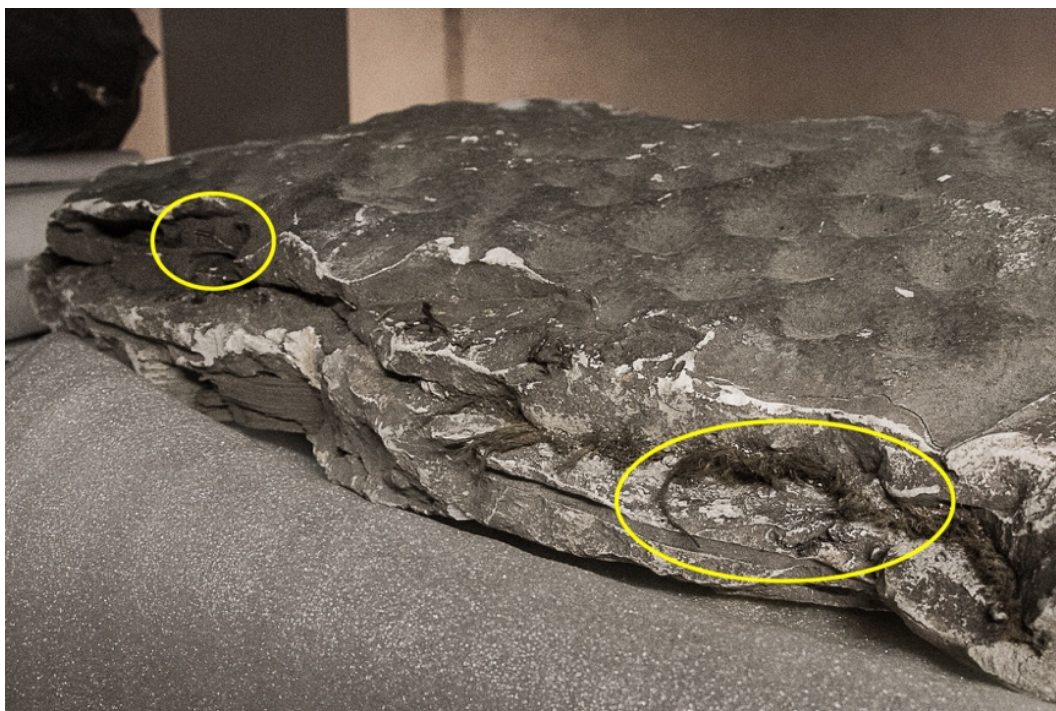
Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro AG 204894.

Também nos indagamos sobre o molde positivado em gesso. Teria realmente sido realizado em laboratório? A única informação que obtivemos até o presente foi graças a uma parte deste molde positivo em gesso conservada no depósito do *Museo de Pontevedra*. Em



sua estratigrafia, foi possível perceber, além de generosas camadas de gesso a inclusão de arame flexível e de fibra têxtil para conferir coesão aos materiais e consistência à peça (Figura 137). Para a compreensão deste processo metodológico empregado por Sobrino Buhígas no primeiro terço do século XX seria necessário um estudo interdisciplinar por parte de restauradores e arqueólogos sobre os exemplares ainda existentes e que se encontram armazenados no depósito de Museo de Pontevedra

Figura 137 – Estratigrafia do molde positivo em gesso mostra utilização de arames flexíveis e fibra têxtil no interior a partir das gravuras rupestres de *As Tenxiñas*.



Fotografia: Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

#### 7.6.4. Projeção de diapositivos em aulas e conferências

A fotografia constituiu, sem dúvida, o instrumento mestre utilizado por Sobrino Buhígas para comunicar a riqueza e a diversidade da arte rupestre da Galiza no primeiro terço do século XX. Para um cientista dinâmico, polivalente em habilidades artísticas e apaixonado como ele, a fotografia foi o recurso visual ideal para apresentar aos seus alunos e ao público em geral aquela peculiar manifestação artística pré-histórica encontrada em colinas e em penhascos galegos. Indubitavelmente, isso se deve aos aspetos de tangibilidade



e de locomobilidade que caracterizam a fotografia. Assim, Sobrino Buhígas, tratou de fotografar praticamente tudo aquilo que produziu graficamente sobre o tema.

Além dos registros fotográficos das gravuras rupestres *in situ*, o conjunto do espólio fotográfico de Sobrino Buhígas, é constituído por uma série de negativos e de diapositivos onde figuram fotografias realizadas a partir de desenhos, composições gráficas e moldes em gesso, também de sua autoria. Estas placas diapositivas estão armazenadas em caixas autênticas do fabricante (a maioria *Agfa*) e, em algumas delas constam etiquetas coladas, escritas a mão, onde se lê identificações como "*Placas (buenas) conferencia*", "*Para proyección diapositivas de dibujos blancos*" ou "*Yesos buenos para proyectar*" (Figura 138).

Figura 138 – Caixa com diapositivos de Sobrino Buhígas se lê a indicação de que esta contém "gessos bons para projetar".



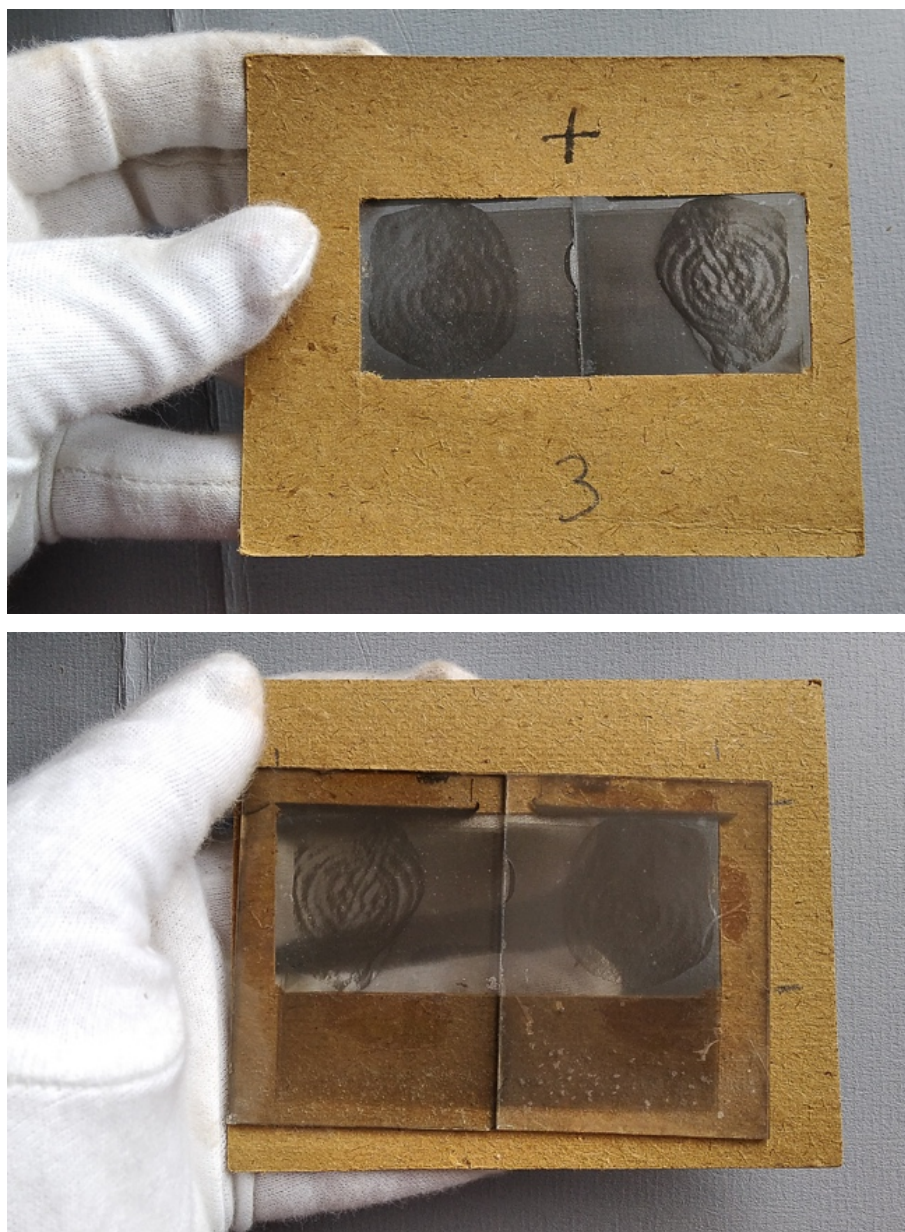
Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Fotografia © Kenia A.R., 2020.

Os diapositivos fotográficos eram utilizados como ferramenta pedagógica em suas aulas e como recurso complementar de suas conferências. É possível que Sobrino Buhígas tenha projetado seus diapositivos com reproduções de arte rupestre por meio de uma lanterna mágica ou de um epidascópio<sup>125</sup>, aparelhos estes predecessores aos projetores de diapositivos. Ilustramos este recurso visual de vanguarda durante os anos 1920-1930 por meio de um de uma placa diapositiva onde figuram dois moldes em gesso realizados a partir de figuras gravadas na *Pedra Grande de Montecelo*, situada no concelho de Poio (Figura

<sup>125</sup> Epidascópio é um instrumento ótico para projeção de imagem, em uma superfície, a partir de um objeto transparente. A invenção foi apresentada pelo físico suíço François Dussaud (1870-1953) à *Société des Arts de Genève* em setembro de 1921.

139). Elaborada artesanalmente, a estrutura que mede 8 x 10 cm é uma espécie de moldura que abarca dentro de uma janela interna duas placas diapositivas em vidro montadas lado a lado. Esta estrutura de papel rígido, assim como outras que integram a série, apresenta indicações numéricas que poderia corresponder a uma logística de projeção.

Figura 139 – Estrutura com diapositivos, frente e verso, utilizado por Sobrino Buhígas para projeção em suas aulas e conferências. Molde em gesso de figuras rupestres gravadas na *Pedra Grande de Montecelo* (Poio).



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Fotografias © Kenia A.R., 2020.

## 7.7. A CRIAÇÃO DE MUSEO DE PRÉ-HISTÓRIA E ARTE RUPESTRE EM 1929

Antes de tratarmos deste tópico, consideramos importante nos referir à primeira exposição consagrada integralmente à Arte Rupestre espanhola, a qual antecede em menos de uma década a iniciativa vanguardista de Ramón Sobrino Buhigas na criação de uma exposição permanente sobre o tema na capital homônima da província de Pontevedra.

Madrid, 1921. Em maio desse ano, celebrou-se na capital espanhola a *Exposición de Arte Prehistórico Español*, uma grande exposição que recompilava vinte anos de estudos sobre arte rupestre na Península Ibérica. O evento foi organizado pela *Sociedad Española de Amigos del Arte*, da qual fizeram parte da comissão organizadora arqueólogos de renome internacional como o francês Henri Breuil, o alemão Hugo Obermaier e os espanhóis José Mélida e Juan Cabré Aguiló. Participou também o investigador Hernández-Pacheco<sup>126</sup>, o qual colaborou com a redação para distintas publicações sobre evento. Segundo ele na revista *Arte Español* que a exposição realizada naquele ano tinha "*la excepcional importancia de ser la primera en su clase que se celebra en el mundo*" (Hernández-Pacheco, 1921, p. 315). Notadamente, a mostra dedicada inteiramente à arte rupestre constituiu um verdadeiro acontecimento científico social, conforme demonstrou a unânime atenção concedida pela imprensa diária (Martínez Sanz, 2015, p. 344).

A mostra foi dividida sistematicamente em três partes e quatro salas com fotografias, reproduções e croquis de pinturas e de gravuras rupestres. A primeira sala foi consagrada à arte paleolítica da região da Cantábria. A segunda e terceira salas foram consagradas à Arte Rupestre Levantina e, a quarta, aos principais exemplares de arte estilizada do período Neolítico e início da Idade do Bronze. Embora a exposição tenha se concentrado essencialmente em pinturas rupestres, alguns gravados parietais integraram a mostra, como as figuras zoomorfas gravadas na *Caverna del Buxu*, nas Astúrias. Nas lâminas gráficas referentes a estes gravados rupestres parietais figuram fotografias realizadas dentro de cavernas, acompanhadas de seus respectivos croquis. Entretanto, a temática dos gravados rupestres ao ar livre não integraram a emblemática exposição de arte rupestre pré-histórica de 1921. Embora não se conheça o motivo deste hiato, podemos considerar que este episódio

---

<sup>126</sup> Eduardo Hernández-Pacheco (1872-1965) foi um naturalista, paleontólogo, geólogo e pré-historiador espanhol. Foi o responsável pela instalação da *Sala de Prehistoria* do *Museo Nacional de Ciencias Naturales*, modelo de conteúdo e de apresentação utilizado na *Exposición de Arte Prehistórico* de 1921.



de ausência temática acaba por conferir originalidade e autenticidade ao empreendedorismo científico e museológico de Ramón Sobrino Buhígas nesta mesma década histórica.

Pontevedra, 1929. Durante o segundo ano de funcionamento do *Instituto de Pontevedra* no novo edifício situado no coração da cidade, foram abertas as portas do primeiro museu galego consagrado plenamente à arte rupestre ao ar livre. O museu foi instalado em uma das salas que constituem o átrio de entrada do *Instituto de Pontevedra*<sup>127</sup> (Figura 140), instituição onde Sobrino Buhígas havia sido catedrático (1914) e exercido o cargo de diretor durante dez anos (1921-1931).

Figura 140 – Edifício onde funcionou o *Instituto de Pontevedra* (1927-1946), o qual também abrigou o *Museo de Prehistoria* criado por Sobrino Buhígas em 192 (área destacada em amarelo).



Fotografia © Kenia de Aguiar Ribeiro, 2020.

Apesar de ainda não se conhecer dados documentais sobre este museu, a data de 1929 é uma informação contida na legenda da primeira fotografia impressa na lâmina gráfica do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (Figura 141). Neste ponto, torna-se importante salientar que o conteúdo textual do *Corpus* somente passou a ser amplamente compreendido pelos arqueólogos e investigadores a partir de sua tradução do latim para a língua galega no ano

<sup>127</sup> O edifício do *Instituto de Pontevedra* – o qual abrigou o *Museo de Pré-História* – foi inaugurado em 26 de dezembro de 1927 com assistência do rei Alfonso XIII. Localizava-se ao lado das ruínas de Santo Domingo, onde hoje, funciona o Instituto Valle Inclán. Antes de trasladar-se em 1927, o *Instituto de Pontevedra* situava-se no convento *San Bartolomé de Pontevedra* (atualmente, edifício Sarmiento pertencente ao Museo de Pontevedra).



2000 (por meio de edição fac-similar). Lê-se, em galego, na legenda da fotografia: “*Museo de Prehistoria do Instituto de Pontevedra, do que o propio autor puxo os alicerces o ano 1929*”. Na versão latina da obra original de 1935: *Musaeum Praehistoriae Gymnasii Pontes Veteris cuius ipse auctor fundamenta iecit anno 1929*.

Figura 141 - Registro fotográfico do interior do *Museo de Prehistoria*, criado por iniciativa de Ramón Sobrino Buhígas em 1929, dentro do edifício do *Instituto de Pontevedra*.



Reprodução a partir do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935, Lám. I, fig. 1).

Tratemos agora do respetivo documento fotográfico alusivo ao *Museo de Prehistoria* criado em 1929. Na imagem é possível contabilizar um total de quarenta reproduções em gesso de figuras rupestres galegas. Trinta e uma destas reproduções em gesso estão afixadas na parede em uma altura que parece corresponder cerca de 2,5m acima do piso. Outras nove reproduções em gesso estão dispostas em alturas variáveis no limite da estatura humana.

O molde em gesso de maior superfície realizado por Sobrino Buhígas reproduz uma parte da *Pedra dos Mouros* (Marín, Pontevedra), notadamente a área com maior extensão de figuras gravadas. Para se ter ideia da dimensão da superfície reproduzia em gesso, exibimos na sequencia o decalque de autoria do arqueólogo Antonio de la Penã Santos, publicado em sua obra *Grabados Rupestres de la Provincia de Pontevedra* (1980). A área destacada em amarelo corresponde, segundo a análise do Antonio de la Peña Santos, à reprodução em gesso realizada por Sobrino Buhígas cem anos atrás (Figura 142).

Figura 142 – Decalque da *Pedra dos Mouros*. A zona destacada em amarelo corresponde à área reproduzida em gesso por Sobrino Buhígas.



Fonte: Decalque de autoria do arqueólogo Antonio de la Peña Santos, quem gentilmente nos cedeu essa imagem.

Embora tenha sido este registro fotográfico a imagem de abertura da lâmina gráfica do *Corpus*, ele foi realizado posteriormente à abertura do Museo, possivelmente nos últimos anos em que Sobrino Buhígas exerceu a direção do *Instituto* que o abrigava. É o que revelou uma das matrizes fotográficas originais de Sobrino Buhígas, atualmente conservada no *Museo de Pontevedra*. Trata-se de um negativo em placa de vidro onde se vê uma imagem panorâmica da sala expositiva do *Museo de Prehistoria* (Figura 143).

Deste documento fotográfico, podemos extrair algumas informações interessantes, como a ausência de oito reproduções em gesso registradas na fotografia anterior, entre elas o molde de maior dimensão, notadamente aquele dos petróglifos da *Pedra dos Mouros*. Também se vê na parede principal uma mostra fotográfica simetricamente composta por dois grandes painéis fotográficos ladeados, cada um deles, por cinco registros avulsos. Na

fotografia do *Corpus*, este dois painéis desapareceram deixando apenas uma sutil marca de suas presenças gravada na parede expositiva, ou seja, um rastro fixado pelo fio do tempo.

No que se refere à museografia, destacava-se um friso que circunda as laterais da parede expositiva agindo como uma espécie de *passe-partout*. Um outro friso composto por elementos visuais alusivos a signos rupestres dividia o espaço mural em dois registros. O registro superior foi destinado a acolher trinta e uma reproduções em gesso. Já o registro inferior do mural abrigava a mostra fotográfica e, em seu eixo central, foi posicionada verticalmente a reprodução em gesso das gravuras rupestres de *As Tenxiñas* (Pazos de Borbén), o que conferia à esta peça tridimensional uma posição de destaque no conjunto das obras expostas.

Figura 143 - *Museo de Prehistoria* criado por Ramón Sobrino Buhígas dentro das instalações do *Instituto de Pontevedra* no ano 1929.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro NV\_4-29.

O *Museo de Prehistoria* do *Instituto de Pontevedra* também contou com, ao menos, cinco móveis expositivos horizontais e uma sexto móvel expositivo vertical, todos eles distribuídos paralelamente às paredes laterais do espaço museográfico. Curiosamente, dentre os originais fotográficos de Sobrino Buhígas, há uma caixa de placas negativas, formato 6,5 x 9 cm fabricada pela indústria francesa *As de Tréfle*, a qual traz na tampa uma anotação, escrita à mão, onde se lê *muebles* ("móveis", em português). De fato, no conteúdo do estojo de negativos há reproduções fotográficas de desenhos de móveis expositores (Figura 144).



Seriam referências utilizadas pelo engenhoso Sobrino Buhígas para confeccionar os mostruários do "seu" museu? Acreditamos que sim e a pergunta que nos colocamos a partir desta premissa é sobre a natureza do material exposto nestes mostruários.

Figura 144 – Caixa de placas fotográficas negativas



Fonte: Arquivo documental particular de Ángel Núñez Sobrino. Fotografia © Kenia A.R., 2020.

Para finalizar a análise da fotografia que nos fornece um panorama do *Museo de Prehistoria*, consideramos que se trata de um registro fotográfico realizado por ocasião de sua abertura ao público pontevedrés em 1929, momento histórico que parece coincidir com as feições de um Ramón Sobrino Buhígas no auge de seus quarenta e um anos de idade e com uma organização expográfica recente e fresca. Evidentemente, propomos esta consideração corroborada por informações fornecidas por um outro original fotográfico. Este último apresenta a particularidade de ter registrado o mural expositivo do *Museo* através de um enquadramento mais fechando e próximo das peças expostas (Figura 145). Presente na cena, está Sobrino Buhígas, notadamente na figura de um homem mais amadurecido, além de oito novas reproduções em gesso de gravuras rupestres pontevedresas. Também consideramos que a circunstância temporal de realização deste registro fotográfico coincide com a realização dos registros fotográficos do *Museo de Prehistoria* publicados no *Corpus* (ver Figura 141)<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Ambas imagens – as publicadas no *Corpus* e a que apresenta Sobrino Buhígas mais amadurecido – também apresentam a mesma densidade de exposição em suas matrizes negativas.



Figura 145 – Mural expositivo central do *Museo de Prehistoria* com quarenta reproduções em gesso de gravuras rupestres pontevedresas.



Fonte: Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra, registro NV\_4-28.

O ano de 1929 constituiu, portanto, um ano emblemático para a Arqueologia na capital Pontevedra. De um lado a abertura do *Museo de Prehistoria* instalado no *Instituto de Pontevedra* (sem data conhecida) e, por outro lado, a abertura das portas do *Museo de Pontevedra* (10 de agosto) instalado em um edifício do século XVIII no centro histórico da cidade. Seria muito proveitoso para a historiografia da Arqueologia Pré-Histórica e da Arte Rupestre a continuidade da investigação sobre o que pode ter sido um dos primeiros museus consagrados à temática da arte rupestre ao ar livre da Península Ibérica, quiça mesmo em nível europeu: o *Museo de Prehistoria*, obra de Ramón Sobrino Buhigas<sup>129</sup>.

<sup>129</sup> Sugerimos que o prosseguimento da pesquisa tenha lugar nos arquivos do *Instituto de Ensino Secundario Sánchez Cantón* (Pontevedra, Pontevedra), local para onde foi trasladado, em 1946, um valioso acervo documental, pedagógico e científico do Instituto de Pontevedra, então sob a direção do historiador Filgueira Valverde, o qual também dirigiu o *Museo de Pontevedra* entre 1940 e 1986.

## CONCLUSÃO

O tema desta investigação procurou constituir um exemplo pragmático sobre a natureza polivalente e interdisciplinar<sup>130</sup> que o estudo sobre a arte rupestre pode proporcionar ao pesquisador. Neste sentido, propusemos a realização de uma arqueologia da imagem, na qual iniciamos o trabalho por meio de uma revisão bibliográfica e historiográfica no sentido de identificar quais teriam sido as primeiras menções realizadas sobre gravuras rupestres que, segundo Bahn (1998), constam em documentos escritos do século III a.C. na China. Já em desenho, a primeira representação gráfica que se conhece até os dias atuais provém do Brasil, a partir de um esboço realizado no início do século XVII.

Na sequência da revisão bibliográfica, procuramos conhecer qual teria sido a primeira menção sobre gravuras rupestres da Galiza, território situado ao Noroeste da Espanha. Atribui-se ao padre galego Martín Sarmiento a primeira menção escrita e desenhada de figuras gravadas em uma rocha situada nas terras do concelho de Cotobade, na província de Pontevedra. No decorrer da nossa investigação e com apoio na consulta de obras clássicas em suas edições originais, conseguimos propor qual teria sido a primeira imagem fotográfica publicada na Galiza sobre um gravado rupestre. Trata-se de uma fotogravura impressa em 1901 na segunda edição de *Historia de Galicia*, a qual documenta os petróglifos do *Outeiro da Mina*, estação rupestre localizada na paróquia de Salcedo (Pontevedra) e caracterizada essencialmente por combinações de círculos concêntricos associados a traços que os unem entre si.

Na província de Pontevedra, o trabalho de catalogação dos complexos rupestres dispostos em seu território havia sido iniciado sob os auspícios da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, criada nos finais do século XIX. Realizado ao longo dos anos por desenhistas e por fotógrafos, a instituição teve como seu maior expoente na realização de registros gráficos o jovem e talentoso desenhista Enrique Campo Sobrino. Falecido precocemente aos vinte anos de idade (1911), o jovem discípulo de Casto Sampedro, presidente da instituição, deixou um legado constituída por cerca de quinhentos desenhos arqueológicos realizados a partir de monumentos, epígrafias e arte rupestre situados em terras galegas.

---

<sup>130</sup> A autora é bacharel em Comunicação pela Universidade de Brasília, Brasil (1992) e atua profissionalmente nas áreas da fotojornalismo e da editoração gráfica. Em Arqueologia, concluiu sua licenciatura pela *Paris-Sorbonne Université* (2018).

O advento de um novo impulso para o prosseguimento de uma catalogação gráfica sobre os gravados rupestres da Galiza iria se cumprir alguns anos mais tarde na figura do filho do secretário da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* e do primo de Enrique Campo, o naturalista pontevedrês Ramón Sobrino Buhígas. Fruto de um notável trabalho pessoal de catalogação gráfica, de um aperfeiçoamento de estudos sobre Pré-História realizados em Londres e em Paris e de uma coletânea monumental de referências bibliográficas, o labor empreendido por Sobrino Buhígas sobre os petróglifos da Galiza durante dezanove anos foi reunido e publicado na obra *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935), considerada a primeira investigação científica sobre o tema (García Alén, Peña Santos, 1980)

Publicado em Madrid no ano 1935 com tiragem de quinhentos exemplares, o *Corpus Petroglyphorum* não chegou a lograr uma ampla repercussão e difusão devido a dois fatores inexoráveis daquele momento histórico. O primeiro motivo deve-se ao fato da obra ter sido publicada integralmente em latim<sup>131</sup>, o que tornou a obra de difícil consulta naquela altura e, mais ainda, nas décadas seguintes. O segundo motivo se deve à repressão cultural ocasionada pelo início da Guerra Civil Espanhola em 1936 e a consequente recolha de livros a fim de salvaguarda-los da destruição. Foi preciso esperar sessenta e cinco anos para que esta obra-prima sobre catalogação de gravuras rupestres viesse novamente à luz e ampliasse a sua difusão entre os investigadores sobre o tema graças à publicação de uma versão fac-similar com os textos traduzidos do latim para o galego no ano 2000.

No que se refere à documentação gráfica, o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* é constituído por 188 imagens, entre desenhos arqueológicos e registros fotográficos realizados nas estações rupestres e a partir de reproduções em moldes de gesso também de autoria do investigador. À medida em que avançamos a nossa investigação *in loco*, graças ao consórcio *Erasmus* firmado entre o Instituto Politécnico de Tomar (Portugal) e o *Museo de Pontevedra* (Espanha), pudemos consultar provas fotográficas autênticas de Ramón Sobrino Buhígas conservadas no Arquivo Gráfico do *Museo de Pontevedra*. Deste fundo gráfico, elaboramos inventários descritivos das imagens fotográficas de acordo com os

---

<sup>131</sup> Embora houvesse uma intenção de tornar universal o entendimento do *Corpus*, o uso do latim na redação do estudo introdutório e das legendas das figuras dificultou, e mesmo impediu, o entendimento de seu conteúdo por parte do grande público. Esse carácter holístico conferido à obra literária na busca de um entendimento universal também foi intencionado pelo investigador britânico Clarence Bicknell em seu trabalho *A Guide to the Prehistoric Rock Engravings of the Italian Maritime Alps*, o qual publicou em esperanto no ano 1913.

concelhos de origem dos petróglifos registrados pelo investigador, os quais podem ser consultados no capítulo sexto deste trabalho.

Em um segundo momento da investigação *in loco*, tivemos a grata fortuna de saber da existência e, posteriormente ter acesso, a uma série de registros fotográficos exclusivos de Ramón Sobrino Buhígas, os quais se encontram extraordinariamente bem conservados no arquivo documental particular de seu neto, o filósofo e escritor Ángel Núñez Sobrino. Nos referimos a um acervo constituído por cerca de quinhentas imagens fotográficas negativas e diapositivas sobre placas de vidro realizadas há quase um século por Sobrino Buhígas. Deste acervo, apenas 188 imagens fotográficas integram o *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, o que configura a existência de aproximadamente trezentos registros fotográficos inéditos<sup>132</sup>.

Após o registro e a organização do fluxo de imagens digitais<sup>133</sup> que colhemos nos dois acervos gráficos, situados respetivamente nas cidades de Pontevedra e de Vigo, procedemos à análise das imagens registradas nos originais fotográficos de Ramón Sobrino Buhígas. Concomitantemente a esta análise, colhemos depoimentos de arqueólogos especializados em petróglifos e depoimentos de especialistas em processos fotográficos históricos, o que foi de fundamental importância na tentativa de contextualizar e compreender possíveis práticas arqueológicas e fotográficas na altura do primeiro terço do século XX.

A conclusão que chegamos após analisar as contribuições legadas por Ramón Sobrino Buhígas é a de que, no conjunto de sua obra, é possível perceber as metodologias por ele praticadas em três diferentes etapas do seu trabalho arqueológico: no campo, em laboratório e na comunicação. Neste âmbito, consagramos o capítulo sétimo deste trabalho ao relato e ilustração por meio de imagem fotográfica de autoria do próprio Buhígas sobre todos os pontos observados, os quais sintetizamos nas linhas seguintes.

No que se refere às metodologias empregadas no trabalho de campo, é possível ter uma ideia de como eram preparadas as estações rupestres antes de serem documentadas e também alguns dos recursos auxiliares utilizados no registro fotográfico:

- A limpeza da superfície da rocha e o realce das figuras rupestres por meio de pigmentos brancos ou negros, respetivamente *blanco de España* e *negro de fume* foram alguns dos

---

<sup>132</sup> O conjunto destas imagens fotográficas contem valiosas informações para as abordagens arqueológicas contemporâneas como a arqueologia da paisagem.

<sup>133</sup> O trabalho de sistematização das imagens coletadas foi realizado através da ferramenta *Adobe Lighthouse*.



procedimentos empregados por Buhígas antes de realizar a documentação fotográfica das mesmas;

- Pudemos identificar que o investigador utilizou uma *field camera* para fotografar a quase totalidade dos petróglifos publicados em seu *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935). Somente após esta data poderia ter sido utilizado o aparelho *Voigtländer Inos II* exposto no *Parque Arqueológico de Arte Rupestre de Campo Lameiro*, modelo fabricado a partir de 1933;
- Entre os recursos utilizados pelo investigador em seus registros fotográficos, podemos mencionar o uso de uma escada para obtenção de ângulos *plongé* (vista de cima para baixo) e o posicionamento de objetos tais que chapéu, bengala, bolsa em couro e, mesmo fitas métricas sobre as rochas na intenção de estabelecer uma relação de dimensão das figuras gravadas;
- Também pudemos constatar o método da quadrícula projetada sobre a estação rupestre, neste caso, com vistas a orientar a realização de uma reprodução gráfica mais técnica e de maior precisão.

Sobre as metodologias empregadas em laboratório compreendemos os procedimentos de reprodução gráfica realizados pós-campo:

- Além de desenhos arqueológicos, Sobrino Buhígas realizou uma série de composições gráficas, uma técnica autêntica e exclusiva baseada na reprodução das figuras rupestres por meio de um traçado invisível, delineado apenas pelo relevo marcado sobre o papel. Concluída, a composição era fotografada de modo que a sombra projetada pelo relevo revelasse a figura reproduzida;
- A forma como foram confeccionados os moldes tridimensionais em gesso ainda permanece uma incógnita. Entretanto, conseguimos averiguar que algumas destas peças foram fotografias em “estúdio” caseiro improvisado;
- Descobrimos que uma das práticas fotográficas exercida por Sobrino Buhígas foi o retoque fotográfico sobre provas em papel. Delicada e meticulosa, esta técnica foi utilizada para conferir ao leitor uma visibilidade objetiva das figuras rupestres fotografadas e impressas nas lâminas gráficas do *Corpus*.

Concernente à comunicação dos petróglifos da Galiza, Sobrino Buhígas soube como utilizar e potencializar diferentes médias do seu tempo:

- Utilizou diapositivos fotográficos para projeções didáticas em suas aulas e conferências;

- Difundiu a imagem dos petróglifos por meio de cartões postais fotográficos;
- Publicou artigos sempre ilustrados por imagens fotográficas ou por desenhos técnicos;
- Criou o *Museo de Pré-História e Arte Rupestre* (1929), no qual foram expostos registros fotográficos dos sítios rupestre e reproduções tridimensionais de gravados rupestres;
- Publicou a obra *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935).

Por fim, acreditamos que o pioneirismo e a vanguarda dos trabalhos arqueológicos de Ramón Sobrino Buhígas posicionam a sua obra à mesma altura dos mais renomados investigadores da arte rupestre europeia do século XX. Também consideramos que o *corpus* fotográfico deste brilhante investigador guarda numerosas possibilidades de investigações futuras. É necessário, portanto, que este tesouro arqueológico, materializado por negativos fotográficos sobre placas de vidro, integre um fundo patrimonial apropriado e que encontre meios pertinentes para que investigadores de todas as nacionalidades possam conhecer a magnitude do trabalho empreendido por este arqueólogo legitimado pela fotografia<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> Impossível terminar esta monografia sem mencionar dois acontecimentos que a conectam com momentos históricos vivenciados por Ramón Sobrino Buhígas há um século. A primeira correspondência refere-se a mais recente edição fac-similar do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, gestada ao mesmo tempo em que procedíamos a nossa investigação em Pontevedra. A publicação teve saída do prelo em novembro do corrente ano, concomitante à conclusão do nosso trabalho. A segunda correspondência refere-se ao atual e emblemático momento histórico que enfrentamos marcado pela pandemia de Covid-19, o qual encontra correspondência na pandemia de gripe de 1918, conhecida como a gripe espanhola.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FONTES IMPRESSAS

ALBERRO, Manuel (2002) La mitología y el folklóre de Galicia y las regiones célticas del noroeste europeo atlántico. In: *Garóza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, nº 2, 2002, p. 9-30.

ARCÀ, Andrea; CASINI, stefania; MARINIS, Raffaele de; FOSSATI, Angelo (2008) Arte rupestre, metodi di documentazione: storia, problematiche e nuove prospettive. In: *Rivista di Scienze Preistoriche* - LVIII, p. 351–384.

BAHN, Paul G. (1998) The discovery of Prehistoric Art. *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998, p.1-28.

BARROS SIVÉLO, Ramon (1875) *Antigüedades de Galicia*. Coruña: Imprenta de D. Domingo Puga.

BATES, Albert; DRAPER, Kathleen (2019) *Burn: Using Fire to Cool the Earth*. Chelsea Green Publishing, 2019, p. 151.

BERTILSSON, Ulf (2015) From folk oddities and remarkable relics to scientific substratum: 135 years of changing perceptions on the rock carvings. In: SKOGLUND, Peter; LING, Johan; BERTILSSON, Ulf. *Picturing the Bronze Age*, Swedish Rock Art Series, vol. 3, United Kingdom: Oxbow Books, 2015, p. 5-20.

BICKNELL, Clarence (1913) *A guide to the prehistoric rock engravings in the Italian Maritime Alps*. Bordighera. Edição fac-similar, 2015, Cambridge Library Collection.

BRANDÃO, Ambrósio Fernández. *Diálogos das Grandezas do Brasil*, (1618). Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1930. Introdução de Capistrano de Abreu, notas de Rodolfo Garcia. (reeditado em 1956 por Livraria Progresso, Salvador, e em 2005 por Positivo).

BUGALLO RODRÍGUEZ, Ánxela (1993) Sobrino Buhígas, Ramón. Pontevedra 1888 – Valladolid, 1946. Biología Mariña. In: FRAGA VÁSQUEZ, Xosé. A., DOMÍNGUEZ, Alfonso. (Coords) *Diccionario histórico das ciencias e das técnicas de Galicia. Autores 1868-1936*. Publicacións do Seminario de Estudos Galegos. La Coruña, Edicións do Castro, pp. 302-304.

BUSSARD, Berthe-Marie-Émilie; DUBOIS, Hélène-Marie (1898) *Leçons élémentaires de chimie*. Paris: Belin Frères, p. 38-40.

CAMPMAJÓ, Pierre (2005) Les roches gravées d'époque ibère sont-elles des marqueurs de territoire? In: *Palaeohispanica: Revista sobre linguas y culturas de Hispania Antigua*,

nº 5, Actas del IX coloquio sobre lenguasy culturas paleohispánicas (Barcelona, 2004) - Acta Palaeohispanica IX, Zaragoza, 2005, p. 195-234.

CAÑADA, Silverio (2003) Sobrino Buhigas, Ramón. In: *Gran Enciclopedia Galega*. Lugo: Editor El Progreso-Diario de Pontevedra.

CARDOSO, João Luís (2015) A investigação da antiguidade do Homem no Portugal de Oitocentos: um contributo para a História da Ciência. In: *Estudos Arqueológicos de Oeiras*, vol. 22, p. 9-42.

CARRÉ ALVARELLOS, Leandro (1977) *Las leyendas tradicionales gallegas*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1977.

CASTELAO, Alfonso Rodríguez (1984). *As Cruces de Pedra da Galiza*. Vigo: Xunta de Galicia e Editorial Galaxia. Versão fac-similar da edição de 1950.

CASTRO FERNANDEZ, J. Antonio (1982) Las piedras vacilantes en Galicia y la vision del celtismo decimonónico. In: *El Museo de Pontevedra*, nº XXXVI, 1982, p. 479-496.

CHEN ZHAO FU. Ásia (2011) In: WHITLEY, David S. (ed.) *Handbook of rock art research*. California: Altamira Press, 2011, p. 762-767.

COIMBRA, Fernando Augusto (2011) Exemplos de primeiras abordagens à arte rupestre: contributo para um inventário. *Fumdhamentos*, IX, DVD. Proceedings of *Global Art 2009 – International Rock Art Congress*. Fumdhm, São Raimundo Nonato, 2011, p.347-358.

\_\_\_\_ Ricardo Severo e o desenvolvimento da Arqueologia no Porto (1992) In: *Portugália*, Nova Série, Vol. XIII / XIV, Porto: Faculdade de Letras, 1992/93, p. 307-314.

COSTA, António Carvalho da. *Corografia Portuguesa e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal, com as noticias das fundações das cidades, villas, & lugares, que contem; varões illustres, gealogias das familias nobres, fundações de conventos, catalogos dos Bispos, antiguidades, maravilhas da natureza, edificios, & outras curiosas observaçoens*. Lisboa: Officina de Valentim da Costa Deslandes impressor de Sua Magestade, & á sua custa impresso, 1706-1712, Tomo I, p. 436.

COSTAS GOBERNA, Fernando Javier; NOVOA ALVAREZ, Pablo (1993) *Los Grabados Rupestres de Galicia*. A Coruña: Colección Monografías Museu Arqueolóxico e Histórico A Coruña, nº 6.

DEMOULE, Jean-Paul; GILIGNY, François.; LEHÖERFF, Anne; SCHNAPP, Alain (2002) *Guide des méthodes de l'archéologie*. Paris: La Découverte.

DÍAZ-ANDREU, Margarita (2012) Cien años en los estudios de pintura rupestre post-paleolítica en la investigación española. In: GARCIA ARRANZ, José Julio; COLLADO GIRALDO, Hipólito; NASH, George (ed.) *El problema "Levantino" : Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. Cáceres : Universidad de Extremadura, Ed. Budapest, 2012, p. 23-60.



SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE (1921) *Exposición de Arte Prehistórico Español – Catálogo Ilustrado* Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1921 (catálogo de exposición).

FERRO SOTO, Carlos. GUISADO GONZÁLEZ, Manuel (2010) Análisis de la industria gráfica en el contexto del sector manufacturero español. In: *Revista Galega de Economía*, vol. 19, núm. 2, 2010, p. 1-4.

FEYLER, Gabrielle (1987). Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique: 1839-1880. In: *Mélange de l'École française de Rome. Antiquité*, tomo 99, nº 2, 1987, p. 1019-1047.

FILGUEIRA VALVERDE, José (1944) Dibujos del Museo. El recorrido arqueológico de Mayer y Enrique Campo en 1909”. In: *El Museo de Pontevedra*, tomo III. Pontevedra, 1944, pp. 157-171

FILGUEIRA VALVERDE, José (1948) “Don Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica”. In: *El Museo de Pontevedra*, tomo. V. Pontevedra, 1948, pp. 16-49.

FILGUEIRA VALVERDE, José; NUÑEZ SOBRINO, Ángel; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B. (1989) *Enrique Campo*. Catálogo de exposición de desenhos e pinturas. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.

FILGUEIRA VALVERDE, José; NÚÑEZ SOBRINO, Ángel; SAN ILDEFONSO RODRÍGUEZ, Beatriz; TILVE JAR, María Ángeles (1995) *Os debuxantes da “Sociedad Arqueológica” de Pontevedra*. Pontevedra: Sociedad Arqueológica de Pontevedra.

FLECK, Eliane C. Deckmann (2010) Em memória de São Tomé: pegadas e promessas a serviço da conversão do gentio (séculos XVI e XVII). In: *Estudos Ibero-Americanos*, Rio Grande dos Sul: PUCRS, v. 36, n. 1, jan./jun, 2010, p. 67-86

FORTES BOUZÁN, Xosé (coord.) (1997) *O Instituto de Pontevedra. Século e medio de historia. 1845-1995*. Deputación Provincial de Pontevedra.

FREI MARTÍN SARMIENTO, 1695-1772 (2002). Exposición conmemorativa do Día das Letras Galegas (2002) Catálogo da exposición. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2002.

GARCÍA ALÉN, Alfredo (1962) El Museo de Pontevedra durante el año 1961. In: *El Museo de Pontevedra*, tomo XVI, Pontevedra, 1962. p. 9-13.

GARCÍA ALÉN, Alfredo; PEÑA SANTOS, Antonio de la (1980) *Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*. La Coruña: Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

GIL RODRÍGUEZ, Xulio; PEÑA SANTOS, António de la (2009) *Petróglifos de Galicia*. Vigo: Ed. A Nosa Terra.

GÓMEZ, Fernando (2006) Historia de las investigaciones sobre dinoflagelados marinos en España. In: *Llull - Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, vol. 29, 2006, p. 307-330.

GUEREÑA, Jean-Louis (2005) Imagen y memoria. la tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. In: *Berceo* nº 149, p. 35-38.

GUASTAVINO, Jean-Marie (2014) *Des gravures rupestres du Bohuslän, vers une approche quantitative*. Paris : École Doctorale IV, Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne, discipline : Études germaniques. Présenté et soutenue le 16 janvier 2014.

HERNÁNDEZ-PACHECO, Eduardo (1921) Homenaje a D. Marcelino S. de Sautuola y D. Juan Vilanova. In: *Arte Español – Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*. Madrid: Sociedad de Amigos del Arte, año X, tomo V, nº 07, p. 313-339.

HERRERA GARRIDO, Rosina (2011) Técnicas de retoque de negativos fotográficos: historia y conservación. In: *Pátina*, setembro 2011, época II. nº 16, p. 111-122.

JARDIM, Maria Estela; PERES, Isabel Marília.; COSTA, Fernanda Madalena. Imagens do Século XIX: Fotografia Científica. In: POMBO, Olga; DI MARCO, Silvia (org.). *As imagens com que a Ciência se faz* (2011) Lisboa: Fim de Século, 2011, p. 223-244.

JOCKEY, Philippe (1990). *L'Archéologie*. Paris: Éditions Belin, 1990, p. 129-134.

JUSTAMAND, Michel; MARTINELLI, Suely Amâncio; OLIVEIRA, Gabriel Frechiani de; SILVA, Soraia Dias de Brito e. A arte rupestre em perspectiva histórica: uma história escrita nas rochas. In: *Revista de Arqueologia Pública*, v. 11, n. 1, julho. Campinas: Unicamp, 2017, p. 130-172.

LE QUELLEC, Jean-Loïc; HARMAN, Jon; DEFASNE, Claudia; DUQUESNOY Frédérique. DStretch et l'amélioration des images numériques : applications à l'archéologie des images rupestres. *Les Cahiers de l'AARS*. Saint-Lizier : Association des amis de l'art rupestre saharien, nº 16, 2013, p.177-198.

LIAO, Wenkui (1939). Having regulations – A memorandum. In: *The complete Works of Han Fei Tzu*. (vol. I). London: Arthur Probsthain, 1939.

LORENZO-RUZA, Ramón Sobrino (1946) Acerca de los signos del petroglifo de Eira d'Os Mouros. In: *Revista El Museo de Pontevedra*, Tomo IV, 1946-1947, p. 137-142.

MARRETTA, Alberto (2005) Il gruppo del Museo di Scienze Naturali di Brescia: Gualtiero Laeng, Emanuele Süss e la valorizzazione dei petroglifi camuni. In: *Arte rupestre della Valle Camonica - Storia delle ricerche: protagonisti, tendenze, prospettive attraverso un secolo*. Atti del Convegno Capo di Ponte, quaderno 3, p. 45-53.

MARTÍNEZ SANZ, José Luis (2015) *Medio siglo de ciencia española: la Sociedad Española de Historia Natural*. Tese (Doutoramento em História). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

MARTINÓN-TORRES, Marcos (2004) El Padre Samiento y el megalitismo gallego. In: *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Tomo LI, Fascículo 117, Santiago de Compostela, p. 435-448. < Disponível em <http://estudiosgallegos.revistas.csic.es> > Acesso em 25 set 2020.

MENA MUÑOZ, Pilar; MÉNDEZ MADARIAGA, Antonio (2002) Las instituciones arqueológicas madrileñas. In: *Historiografía de la Arqueología Española: Las Instituciones*. Serie Cursos y Conferencias. Museo de San Isidro, 2002, pp. 187-221.

MORDOCH, Gabriel (2015) Os diálogos das grandezas do Brasil (1618), de Ambrósio Fernandes Brandão, e os cristãos-novos no Brasil colonial. In: *Brazil in the World, the World in Brazil: Research Trends and Library Resources*. Papers of the Sixtieth Annual Meeting of SALALM, 2015. Princeton, NJ, p. 88-93.

MURGUÍA, Manuel (1901) *Historia de Galicia*. Tomo Primeiro, 2ª edição. Coruña: Librería de Don Eugenio Carré.

\_\_\_\_\_ (1865) *Historia de Galicia*. Tomo Primeiro, Lugo: Imprenta de Soto Freire, Editor.

NÚÑEZ SOBRINO, Ángel (2019) Ramón Sobrino Buhigas (1888-1946): actualidade dun arqueólogo. In: *ADRA - Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela, nº 14, 30 dezembro 2019. p.119-136.

\_\_\_\_\_ (2019) Los arqueólogos de los petroglifos. In: *Anuario Brigantino*, nº 2, 2019, separata. Concello de Betanzos, p. 21-36.

\_\_\_\_\_ (2017) Ramón Sobrino Buhigas (1888-1946): materia y forma pétrea señalada y nombrada. In: *Anuario Brigantino* 2017, n. 40, p. 509-550.

\_\_\_\_\_ (2015) Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza (1915-1959), eximio arqueólogo. In: *Anuario Brigantino*, A Coruña, Santiago de Compostela, nº 38, 2015. p.19-34.

\_\_\_\_\_ (2000) Ramón Sobrino Buhigas, a plenitude figurada. In: *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos. Sada: Ediciós do Castro, pp. 13-67.

\_\_\_\_\_ (1995) La "Sociedad Arqueológica", la salvación de la piedra labrada. In: *El Museo de Pontevedra*, XLIX, Deputación Provincial de Pontevedra, Confederación Española de Centro de Estudios Locales, p. 97-150.

\_\_\_\_\_ (1989) O entusiasmo dun xove creador. In: *Enrique Campo*. Catálogo de exposición, Ed. Diputación Provincial de Pontevedra.

PAVÃO, Luis (1997) *Conservação de coleções de fotografia*. Lisboa: Dinalivro.

PEARSON, James L. (2002) *Shamanism and the ancient mind: a cognitive approach to archaeology*. California: Altamira Press, 2002, p. 42-44.

PERES, Isabel Marília; JARDIM, Maria Estela; COSTA, Fernanda Madalena. (2008) The role of the artificial lights in the scientific photography of the XIXth century. In: *Third ICESHS, Austrian Academy of Sciences*. Viena, 2008, p. 927.

PLATÃO (2007). *Diálogos II: Górgias (ou da retórica), Eutidemo (ou da disputa), Hípias maior (ou do belo), Hípias menor (ou do falso)*. 1ª ed. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2007, p. 238-239.

PEÑA SANTOS, Antonio de la; REY GARCÍA, José Manuel (2001): *Petroglifos de Galicia*. Oleiros, Editorial Vía Láctea.

\_\_\_\_\_ (1993) El espacio de la representación. El arte rupestre galaico desde una perspectiva territorial. In: *Revista de Estudios Provinciais*, nº 10. s/ editor. Pontevedra: 11-50.

PEREIRA GONZÁLEZ, Fernando (2004) Celtismo na historiografia galega do século XVIII. In *Gallaecia* nº 23, Santiago de Compostela: Ediciós do Castro, 2004, p. 221-249.

\_\_\_\_\_ (2003). Primeiras referências aos celtas na historiografia galega. In *Gallaecia* nº 22, Santiago de Compostela: Ediciós do Castro, 2003, p. 441-469.

PORTELA PAZOS, Salustiano (1919) Insculturas Rupestres. In: *Ultreya Revista Quincenal de Cultura Galaica: Arte-Literatura-Historia-Sociologia*. Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, ano 1, nº 6 (15 setembro 1919).

REBOREDA, Alberte (2015) O petróglifo da Chan da Gándara: memoria dun gravado rupestre indultado. In: *Pontevedra Revista de Estudos*, nº 24, Deputación de Pontevedra, 2015, p. 247-260.

REY GARCÍA, José Manuel (2020) Ramón Sobrino Buhigas: naturalista e arqueólogo apaixonado. In: *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similiar. Seminario de Estudos Galegos, Cangas de Morazo: Ediciós Morgante, pp. 5-13.

RODRIGUES, Paulo Simões (2014) Arte, Arqueologia e Identidade Nacional na valorização da Arte Rupestre em Portugal (1880-1930). In: *Memorias. Conferencia Internacional Antropologia 2010-2012-2014*. IV Simposium Internacional de Arte Rupestre de Havana – 2014. Instituto Cubano de Antropologia, 11 pp (CD-ROOM).

ROMERO-REVERÓN, Rafael; ARRÁEZ-AYBAR, Luis (2015) Ole Worm (1588-1654) - anatomist and antiquarian. In: *European Journal of Anatomy*. Volume 19, julho, 2015.

QUIBLIER, Charlotte (2014) L'exposition préhistorique de la Galerie de l'Histoire du travail en 1867. Organisation, réception et impacts. *Cahiers de l'École du Louvre : recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations archéologie, anthropologie et muséologie*, Paris, nº 05, 5 outubro 2014, p.67-77.



SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto (1935) Colección de petróglifos que lle doa a Sociedad Arqueolóxica de Pontevedra ó Seminario de Estudos Galegos. In: BUHÍGAS SOBRINO, Ramón (1935) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Compostela: Seminario de Estudos Galegos, 1935.

SANTOS ESTÉVEZ, Manuel (2007) *Petroglifos y paisaje social en la prehistoria reciente del noroeste de la península Ibérica*. Traballos de Arqueoloxía e Patrimonio (TAPA), Santiago de Compostela, nº 38, dezembro 2007, p. 19-22.

SARMENTO, Francisco Martins (1994) Cadernos de Fotografía. In: *Revista de Guimarães*, nº 104, Jan-Dez. Guimarães: Sociedade Martins Sarmiento, 1994, p. 11-49.

SARMIENTO, Martín (1950) *Viaje a Galicia de Fr. Martín Sarmiento (1754-1755)*. Ms. de la Abadía de Silos. Edição e notas de F. J. Sanchez Canton e J. M. Pita Andrade. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Anexo III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos. Santiago de Compostela.

SARMIENTO, Martín (1975): *Viaje a Galicia (1745)*. Edição e estudo J.L. Pensado (Departamento de Filología Románica, Universidad de Salamanca). Museo de Pontevedra e Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Salamanca. Salamanca.

SAUTUOLA, Marcelino Sanz de (1880) *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander: Real Academia de la Historia, 1880, p. 22-23

SEGLIE, Dario (org.) (2000) *De Petroglyphis Gallaeciae. Arte rupestre, Archeologia e Paesaggio – Galizia, Spagna*. Pinerolo: Centro Studi e Museo D'arte Preistorica (CeSMAP).

SEOANE-VEIGA, Yolanda (2009). Propuesta metodológica para el registro del Arte Rupestre de Galicia. In: *Cadernos de Arqueoloxía e Patrimonio*. Santiago de Compostela, nº 23, novembro 2009.

SCHNAPP, Alain (2002) Histoire de l'archéologie et l'archéologie dans l'histoire. In: *Guide de méthodes de l'archéologie*. Paris: La Découverte, 2002, p 9-38.

SILVA, Sergio F.S. Monteiro da; MÜTZENBERG, Demétrio; CISNEIROS, Daniela. (2012) Arqueologia Visual: o Uso das Imagens Fotográficas na Produção do Conhecimento Arqueológico e Historiografia da Arqueologia. In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 22: 137-156.

SOBRINO BUHÍGAS, Ramón (2020) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos, Cangas de Morazo: Ediciós Morgante.

\_\_\_\_\_ (2000) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Edição fac-similar. Seminario de Estudos Galegos. Tradução do latim para o galego de Xosé Souto Blanco. A Coruña: Ediciós do Castro, 2000.

\_\_\_\_\_ (1935) *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Compostela: Seminario de Estudos Galegos, 1935.

\_\_\_\_\_ (1928) Sobre la nontronita y el glucinio de Pontevedra (Nueva especie mineral para la gea española). In: *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, XXVIII, Madrid, 1928, p. 208-210.

\_\_\_\_\_ (1919) Insulturas galaicas prerromanas. *Ultreya Revista Quincenal de Cultura Galaica: Arte-Literatura-Historia-Sociologia*, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, ano 1, nº 5 (01 agosto 1919), p. 71-73.

\_\_\_\_\_ (1917) *Balaenoptera borealis* Lesson (Nueva especie para la fauna ibérica). In: *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, XVII: 231-234. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

SOEIRO, TERESA (2016) Galiza no Porto: evocação da Semana Cultural Galega de 1935, *Portvgalia*, Nova Série, vol. 37, Porto, DCTP-FLUP, 2016, pp. 89-129.

SCHULLER, Rodolpho R. (1915) A nova Gazeta da Terra do Brasil (Newen Zeytung auss Presillg Landt). In: *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, vol. XXXII. Rio de Janeiro: Officinas Graphics da Bibliotheca Nacional, 1915, p. 115-120.

TORELD, Andreas; ANDERSSON, Tommy (2017) *The Rock Carvings of Brastad Parish Lysekil Municipality, Bohuslän County*. Archaeological report 12, Vitlycke museum, 2017, p. 8.

TRAVIESO MOUGÁN, Javier (2003) Sobrino Buhigas, Carlos. In: *Gran Enciclopedia Galega*. Lugo: Editor El Progreso-Diario de Pontevedra.

\_\_\_\_\_ (2003) Souto Cuero, Alfredo. In: *Gran Enciclopedia Galega*. Lugo: Editor El Progreso-Diario de Pontevedra.

ULTREYA: Revista Quincenal de Cultura Galaica: Arte-Literatura-Historia-Sociologia (1920) Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, ano 2, nº 12 (1 janeiro 1920).

\_\_\_\_\_ (1919). Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, ano 1, nº 7 (15 outubro 1919).

ZHANG, Yasha. Spirituality and Chinese Rock Art. In: GILLETTE, Donna L.; GREER, Mavis; HAYWARD, Michele Helene; MURRAY, Michele Breen (ed.) (2014) *Rock Art and Sacred Landscapes*. New York: Springer, 2014, p. 85-102.

## FONTES GRÁFICAS

Arquivo gráfico de Ramón Sobrino Buhigas, custodiado pelo *Museo de Pontevedra*, constituído por provas fotográficas em papel, negativos em vidro e negativos em película.

Coleção particular do espólio fotográfico de Ramón Sobrino Buhigas, conservado por Ángel Núñez Sobrino: negativos em vidro utilizados como matriz do *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (1935); exemplar único de álbum fotográfico *Insculturas megalíticas* com título escrito à pluma (19XX); séries de negativos em vidro e em película, ainda inéditos, de petróglifos galegos.

Série de *tarjetas postales*, impressas em Madrid, sobre a Exposición Regiona Gallega de 1909, e sobre a *Sociedad Arqueológica*, ambos conservados na coleção particular de Ángel Núñez Sobrino.

---

## FONTES ELETRÔNICAS

AA. VV. (1994) *F. ZAGALA. Fotógrafo (1842-1908)* Catálogo da exposição celebrada por ocasião do Centenário da Sociedad Arqueológica. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

A CASA DE SARMENTO CENTRO DE ESTUDOS DO PATRIMÓNIO. *Revista de Guimarães*. Disponível em < <https://www.csarmento.uminho.pt/revista-de-guimaraes/> > Acesso em 8 jun 2020.

ARCHIVES DE FRANCE. *Photo-plait*. Disponível em < [http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/camt/fr/egf/donnees\\_efg/14\\_AQ/14\\_AQ\\_FI\\_CHE.html](http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/camt/fr/egf/donnees_efg/14_AQ/14_AQ_FI_CHE.html) > Acesso em 15 jun 2020.

BÁRCENAS, Alejandro. Hanfeizi, In: PHILPAPERS - CENTRE FOR DIGITAL PHILOSOPHY. University of Western Ontario. Disponível em < <https://philpapers.org/browse/hanfeizi> > Acesso em: 20 maio 2020.

BERNARD, Denis. La lumière pensée. In: *Études photographiques*, nº 6, maio 1999. Disponível em < <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/188> > Acesso em 25 abril 2020.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE. *Debrie, Guillaume-François-Laurent*. Disponível em < <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb123827183> > Acesso em 2 jun 2020.

BRASILHIS - Redes personales y circulación en Brasil durante la Monarquía Hispánica, 1580-1640. Feliciano (de Albuquerque) Coelho de Carvalho. Disponível em < <http://brasilhis.usal.es/en/personaje/feliciano-de-albuquerque-coelho-de-carvalho> > Acesso em 01 jun 2020.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. Disponível em < <https://www.cnrtl.fr/definition/> > Acesso em 15 out 2020.

CENTRO STUDI E MUSEO D'ARTE PREISTORICA – CeSMAP. *International Exhibition Arms and Knights on Galicia's Rocks*. Disponível em < [http://www.cesmap.it/E\\_mostre/e\\_gal.htm](http://www.cesmap.it/E_mostre/e_gal.htm) > Acesso em: 17 abril 2020.

CAMPO SOBRINO, Enrique. Prehistoric writing discovered on boulders near the town of Pontevedra in 1907. In MEAKIN, Annette M. B. *Galicia, the Switzerland of Spain*. 1909. 1 desenho, preto e branco. Disponível em < <https://www.gutenberg.org/ebooks/52538> > Acesso em 12 abril 2020.

COLECTIVO A RULA. *Ramón Sobrino Lorenzo-Ruza, mestre da arqueoloxía galega, nos 100 anos do seu nacemento*. Asociación Cultural Colectivo a Rula, Compostela, 10/set/2015. Disponível em < <https://colectivoarula.com/2015/09> > Acesso em 11 maio 2020.

COLLECTION APPAREILS SYLVAIN HALGAND. Disponível em < <http://www.collection-appareils.fr/> >.

CONSELLO DA CULTURA GALEGA. Ramón Sobrino Buhigas: da Bioloxía mariña a arte rupestre. Disponível em < <http://culturagalega.gal/albumdaciencia/detalle.php?id=332> > Acesso em 14 out 2020.

DELL, 2000. *Écran Dell UltraSharp 25 : U2518D*. Disponível em < <http://www.dell.com/cd/business/p/dell-u2518d-monitor/pd> > Acesso em 29 jul 2020.

EXPOSITIONS UNIVERSELLES. 1867 Exposition universelle d'Art et d'industrie. Disponível em < <https://www.expositions-universelles.fr/> > Acesso em 4 out 2020.

FOTOGRAFIA ESTEREOSCÓPICA. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica> >. Acesso em 02 nov 2020.

GALICIANA BIBLIOTECA DIXITAL DE GALICIA. Disponível em < <http://galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/> >

GESCHICHTE UND GESCHICHTEN AUS SKANDINAVIEN. Der Schuhmacher von Backa: Felsbildbetrachtung im Wandel der Zeit. Disponível em < <https://www.geschichte-skandinavien.de/skomakaren.html> > Acesso em 2 jun 2020.

GRAPHICS ATLAS. Disponível em < <http://www.graphicsatlas.org> > Acesso em 29 out 2020.



HALGAND, Sylvain. Specifications for Voigtlander Inos II. *Collection Appareils*. Disponível em < [http://www.collection-appareils.fr/x/html/affich\\_FT\\_eng.php?id\\_appareil=15391#](http://www.collection-appareils.fr/x/html/affich_FT_eng.php?id_appareil=15391#) > Acesso em 13 jul 2020.

HAN FEI. In: NEW WORLD ENCYCLOPEDIA. Disponível em < [https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Han\\_Fei](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Han_Fei) > Acesso em 20 maio 2020.

HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. *Unha mirada de antano: fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*. A Coruña: Hispanic Society of America.; Fundación Caixa Galicia, 1ª reimpresión, 2010 (catálogo de exposição).

HUGO OBERMAIER-GESELLSCHAFT, *Hugo Obermaier (1877–1946)*. Disponível em < <http://www.obermaier-gesellschaft.de/english/obermaieren.html> > Acesso em 10 março 2020.

IES SÁNCHEZ CANTÓN DE PONTEVEDRA, *O nacemento do IES Sánchez Cantón de Pontevedra*. Disponível em < <http://www.edu.xunta.gal/centros/iessanchezcanton/aulavirtual/course/view.php?id=396> > Acesso em 12 out 2020.

IMPRESSION FRANCE. *Histoire de l'impression*. Disponível em < <https://www.impression-france.fr/histoire-de-l-impression/#typographique> > Acesso em 7 nov 2020

INSTITUTO DE ESTUDIOS GALLEGOS PADRE SARMIENTO. Fray Martín Sarmiento. Disponível em < <http://www.iegps.csic.es/patrono> > Acesso em 25 set 2020.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. Fondo documental: Censos de Población Siglo XIX: Censo de 1887. Disponível em: < <https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=193875&ext=.pdf> > Acesso em 4 out 2020.

JAMES E. ARSENAULT & COMPANY. *First archeological book illustrated With original photographs*. Disponível em < <https://www.jamesarsenault.com/pages/books/3393/h-schliemann-dr-heinrich-panagos-t-zapheipopoulos-photog/atlas-trojanischer-alterthumer-photographische-abbildungen-zu-dem-berichte-uber-die> > Acesso em 10 ju 2020/

KORMIKIARI, Maria Cristina (2000) Arqueologia da paisagem. Disponível em < [https://www.researchgate.net/publication/277665375\\_ARQUEOLOGIA\\_DA\\_PAISAGEM](https://www.researchgate.net/publication/277665375_ARQUEOLOGIA_DA_PAISAGEM) > Acesso em 2 julho 2020.

LABORATÓRIO NACIONAL DE ENERGIA E GEOLOGIA. *Museu Geológico*. Disponível em < <https://www.lneg.pt/MuseuGeologico/> > Acesso em 13 maio 2020.

LE MOULIN À COULEURS. Pigment noir de fumée (en granule). Disponível : < <https://www.moulincouleurs.fr/fr/pigments-naturels-terres-et-ocres/41-noir-de-fumee.html> > Acesso em 08 set 2020.

NATIONAL MUSEUM OF DENMARK (2020) *Museum Wormianum*. Disponível em < <https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/nationalmuseets-historie/kunstkammeret/naturaliekabinetter/museum-wormianum/> > Acesso em 13 ago 2020.

MUSEO DE PONTEVEDRA. *Archivo gráfico*. Disponível em < <http://www.museo.depo.gal/arquivo.grafico/ga.05000000.html> > Acesso em 07 abril 2020.

\_\_\_\_\_ *Personajes del Museo*. Disponível em < <http://www.museo.depo.gal/persoeiros/es.99000000.html> > Acesso em 01 abril 2020.

MUSÉUM DE TOULOUSE. *Les collections de préhistoire*. Disponível em < <https://museumtoulouse-collections.fr/disciplines/prehistoire> > Acesso em 4 out 2020.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. *Ramón Sobrino Buhigas*. Disponível em < <http://dbe.rah.es/biografias/8298/ramon-sobrino-buhigas> > Acesso em 13 set 2020.

REAL ACADEMIA GALEGA. *Leandro Carré Alvarellos*. Disponível em: < [https://academia.gal/plenario?p\\_p\\_id=ManageChairs\\_WAR\\_ragportal&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-1&p\\_p\\_col\\_count=1&ManageChairs\\_WAR\\_ragportal\\_action=showAcademic&ManageChairs\\_WAR\\_ragportal\\_selLetter=C&ManageChairs\\_WAR\\_ragportal\\_id=146](https://academia.gal/plenario?p_p_id=ManageChairs_WAR_ragportal&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_count=1&ManageChairs_WAR_ragportal_action=showAcademic&ManageChairs_WAR_ragportal_selLetter=C&ManageChairs_WAR_ragportal_id=146) > Acesso em 3 jun 2020.

SCIENCE HISTORY INSTITUTE'S DIGITAL COLLECTIONS. *Museum Wormianum*. Disponível em < <https://digital.sciencehistory.org/works/rv042t91s> > Acesso em 13 ago 2020.

SOCIEDADE MARTINS SARMENTO. *Álbuns de Fotografia de Francisco Martins Sarmento*. Disponível em: < <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/sms/page/albuns> >. Acesso em 4 out 2020.

THE BRITISH MUSEUM. *William Henry Fox Talbot*. Acesso em 22 nov 2020. Disponível em < <https://www.britishmuseum.org/collection/term/AUTH229428> >.

THE HISPANIC SOCIETY MUSEUM & LIBRARY. *Photographic expeditions*. Disponível em < <https://hispanicsociety.org/prints-photographs/photographs/> > Acesso em 07 set 2020.

THE MUSEUM OF MODERN ART – MOMA. *Photography, 1839-1937, with an introduction by Beaumont Newhall*. New York: MOMA, 1937.

TILVE JAR, Maria Ángeles. Centenario del fallecimiento del dibujante Enrique Campo Sobrino. In: Museo Pontevedra (06/06/2011), disponível em: < <http://www.museo.depo.gal/noticias/notas.de.prensa/es.02010265.html> > Acesso em 14 set 2020.

UISPP. *History of UISPP. Une brève histoire de l'Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques*. Disponível em: < <https://www.uispp.org/about/history> > Acesso em 4 out 2020.

VEIGA, Xosé Ramón Fandiño (2000) Castela: Líder e auténtico símbolo do nacionalismo galego. *Cultura Galega*. Disponível em < <http://culturagalega.gal/albumdajae/detalle.php?id=69> > Acesso em 6 ago 2020.

VOITGTLÄNDER COLLECTION D'APPAREILS PHOTOGRAPHIQUE. *Inos II (1933-1935)*. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=LkZcdafM-x4&fbclid=IwAR2WqGZmd64iXXuycNRcyDOuRIcP-3qmTBqE4o1Kp3ZZn6N5oiGeRFR00s0> > Acesso em 10 jun 2020.

XUNTA DE GALICIA Consellería do Medio rural. (2015) *1ª Revisión del plan forestal de Galicia - Documento de diagnóstico del monte y el sector forestal gallego*. Disponível em: < [https://distritoforestal.es/images/DIAGNOSTICO\\_PFG\\_CAST\\_1.pdf](https://distritoforestal.es/images/DIAGNOSTICO_PFG_CAST_1.pdf) > Acesso em 20 jul 2020.

---

## FONTES VERBAIS

ÁNGEL NÚÑEZ SOBRINO, conservador do espólio fotográfico e documental de Ramón Sobrino Buhigas, autor de numerosos artigos sobre Sobrino Buhigas, Lorenzo-Ruza e Enrique Campo.

ANTONIO DE LA PEÑA SANTOS, Conservador dos fondos arqueológicos do Museo de Pontevedra.

CRISTINA ECHÁVE DURÁN, Conservadora do Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.

## ANEXO

### LISTA DE FIGURAS PULICADAS NO *CORPUS PETROGLYPHORUM GALLAECIAE*

Esta lista com as legendas traduzidas para o português das 189 figuras que integram as lâminas do *Corpus* está organizada na mesma ordem em que aparece na publicação. Por algum motivo que desconhecemos não foi publicada a Figura 27 no livro.

LÂMINA Nº DA FIGURA	LEGENDA TRADUZIDA PARA O PORTUGUÊS	LOCALIZAÇÃO DO SÍTIO DOCUMENTADO	NATUREZA DO DOCUMENTO
Lâm. I Fig. 2	Vista de uma parte do Museu. Cópia da <i>Pedra dos Mouros</i> (Mogor). 9,60m <sup>2</sup> .	Pontevedra	Fotografia
Lâm. I Fig. 1	Museu de Pré-História do Instituto de Pontevedra, no qual o próprio autor colocou os alicerces no ano 1929.	Pontevedra	Fotografia
Lâm. II Fig. 4	Pedra principal do <i>Outeiro do Galiñeiro</i> (Cequeril).	Cuntis	Fotografia
Lâm. II Fig. 3	<i>Outeiro do Galiñeiro</i> (Cequeril).	Cuntis	Fotografia
Lâm. III Fig. 6	Petróglifos gravados no <i>Outeiro dos Campiños</i> (Cequeril). Interpretação.	Cuntis	Fotografia
Lâm. III Fig. 5	Petróglifos da parte mais alta da pedra principal do <i>Outeiro do Galiñeiro</i> (Cequeril). Interpretação.	Cuntis	Composição gráfica
Lâm. IV Fig. 8	Petróglifos do <i>Outeiro dos Campiños</i> (Cequeril). Gesso. Museu do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. IV Fig. 9	Petróglifos do <i>Outeiro dos Campiños</i> (Cequeril). Gesso. Museu do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. IV Fig. 7	<i>Outeiro dos Campiños</i> (Cequeril). Composição geral. Interpretação.	Cuntis	Composição gráfica
Lâm. V Fig. 11	Petróglifos em um penedo do <i>Outeiro do Casal</i> (Cequeril). Gesso. Museu do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. V Fig. 12	<i>Laxe dos Homes</i> (Cequeril). Petróglifos antropomorfos. Gesso. Museu do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso



Lâm. V Fig. 10	Penedo do <i>Outeiro do Casal</i> (Cequeril). Interpretação.	Cuntis	Composição gráfica
Lâm. VI Fig. 13	<i>Pena da Carballeira do Pombal</i> (O Campo). Pela frente. Interpretação.	Campo Lameiro	Fotografia (negativo invertido)
Lâm. VII Fig. 15	<i>Pena da Carballeira do Pombal</i> (O Campo). Parte lateral direita. Interpretação.	Campo Lameiro	Fotografia (negativo invertido)
Lâm. VII Fig. 14	<i>Pena da Carballeira do Pombal</i> (O Campo). Parte de cima.	Campo Lameiro	Fotografia (negativo invertido)
Lâm. VIII Fig. 17	<i>Laxe dos Homes</i> (Cequeril). Composição. Interpretação.	Cuntis	Composição gráfica
Lâm. VIII Fig. 16	<i>Laxe dos Homes</i> (Cequeril).	Cuntis	Fotografia
Lâm. IX Fig. 19	<i>Laxe da Rotea de Mendo</i> (As Minas. O Campo). Composição. Interpretação	Campo Lameiro	Composição gráfica
Lâm. IX Fig. 18	<i>Pedra Escorregadeira da Raposeira</i> (O Campo). Composição. Interpretação.	Campo Lameiro	Composição gráfica
Lâm. X Fig. 21	Composição da pedra do <i>Outeiro do Cogoludo</i> (Paredes).	Campo Lameiro	Composição gráfica
Lâm. X Fig. 20	Pedra do <i>Outeiro do Cogoludo</i> (Paredes). Interpretação.	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XI Fig. 23	<i>Laxe da Forneiriña</i> (Paredes. Moimenta). Interpretação.	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XI Fig. 22	<i>Laxes da Ponte da Pena Furada</i> (Moimenta).	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XII Fig. 25	<i>Carballeira do Pombal</i> (O Campo). Gesso. Museu do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. XII Fig. 26	<i>Pedra da Chan das Cruces</i> (O Rañadoiro. Ponte Sampaio). Interpretação e desenho de Castelao.	Pontevedra	Desenho. Autoria: Castelao
Lâm. XII Fig. 24	<i>Laxe da Forneiriña</i> (Paredes. Moimenta). Composição e interpretação.	Campo Lameiro	Composição gráfica
Lâm. XIII Fig. 29	Petróglifos gravados na <i>Laxe do Pombal</i> . Interpretação confirmada.	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XIII Fig. 28	<i>Cerrada da Chaveira</i> no monte Fontenla (Fragas) e no meio dela a pedra chamada <i>da Bullosa</i> .	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XIV Fig. 30	<i>Pedra da Bullosa</i> no monte Fontenla (Fragas). Vista geral. Alguns signos	Campo Lameiro	Fotografia

	cruciformes são recentes e devidos à fé cristã do povo. Interpretação.		
Lâm. XV Fig. 32	<i>Pedra da Bullosa</i> . Aspecto de uma parte. Interpretação.	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XV Fig. 31	<i>Pedra da Bullosa</i> pelo lado direito. Interpretação.	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XVI Fig. 34	<i>Pedra da Bullosa</i> . Vista de outro lado. Interpretação.	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XVI Fig. 33	<i>Pedra da Bullosa</i> . Vista da outra parte. Interpretação.	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XVII Fig. 36	<i>Pedra da Bullosa</i> . Outra vista parcial.	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XVII Fig. 35	<i>Pedra da Bullosa</i> . Vista parcial.	Campo Lameiro	Fotografia
Lâm. XVIII Fig. 38	Alguns dos signos gravados na <i>Pedra da Bullosa</i> . Interpretação.	Campo Lameiro	Composição gráfica
Lâm. XVIII Fig. 37	<i>Pedra da Bullosa</i> . Petróglifos fora do muro à mão direita. Interpretação.	Campo Lameiro	Fotografia (negativo invertido)
Lâm. XIX Fig. 40	<i>Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros</i> . Vista parcial pelo lado direito.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XIX Fig. 39	<i>Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros</i> (Monte Churumal. Carballedo).	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XX Fig. 41	<i>Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros</i> . Pela frente.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XX Fig. 42	<i>Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros</i> . Viste de uma parte.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXI Fig. 44	<i>Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros</i> . Vista de uma parte. Lado detrás.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXI Fig. 43	<i>Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros</i> . Vista de uma parte pelo lado esquerdo	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXII Fig. 46	<i>Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros</i> . Composição geral. Interpretação.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXII Fig. 45	<i>Pedra Redonda das Cuadas dos Mouros</i> . Vista de uma parte. Lado posterior esquerdo.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXIII Fig. 48	<i>Pedra das Ferraduras</i> (Fentáns). Composição.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXIII	<i>Pedra das Ferraduras</i> (Fentáns).	Cerdedo-Cotobade	Fotografia

Fig. 47			
Lâm. XXIV Fig. 50	<i>Pedra do Outeiro da Mó</i> (Fentáns)	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXIV Fig. 49	<i>Laxe da Casa da Vella</i> (Fentáns)	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXV Fig. 52	Vistas parciais de vários petróglifos. 1: <i>Chan de Valboa</i> . 2: Perto da <i>Pedra das Ferraduras</i> . 3: <i>Chan de Valboa</i> (Outeiro de Rozas Vellas). 4: <i>Coto do Rapdoiro</i> . 5, 6, 7: <i>Chan de Valboa</i> (Rozas Vellas). 8: <i>Regato da Raposeira</i> (Cutíán). Interpretação de B. F. Osorio Tafall.	Cerdedo-Cotobade	Desenho. Autoria: Osorio Tafall
Lâm. XXV Fig. 51	<i>Laxe da Portela de Rozas Vellas</i> (Fentáns). Composição.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXVI Fig. 54	<i>Coto da Casa da Vella</i> (Fentáns). Composição.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXVI Fig. 53	<i>Laxe do Coto da Braña</i> (Fentáns). Composição.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXVII Fig. 56	<i>Laxe dos Cebros</i> . Composição.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXVII/ Fig. 55	<i>Laxe dos Cebros</i> . Entre a Portela de Valboa e a <i>Pedra Escorregadeira</i> (Fentáns)	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XVIII Fig. 58	<i>Pedra do Lombo da Costa</i> . Vista de uma parte.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XVIII Fig. 57	<i>Pedra do Lombo da Costa</i> (San Xurxo de Sacos). Vista geral da pedra.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XIX Fig. 59	<i>Pedra do Lombo da Costa</i> . Lado do norte.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXX Fig. 61	<i>Pedra do Lombo da Costa</i> . Vista de uma parte.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXX Fig. 60	<i>Pedra do Lombo da Costa</i> . Vista de uma parte.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXI Fig. 63	<i>Pedra do Lombo da Costa</i> . Composição. A série de imagens da parte superior direita gravou-se muito perto da grande à direita.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXXI Fig. 62	Petróglifos junto à <i>Pedra do Lombo da Costa</i> .	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXII	<i>Laxe do Cuco</i> . Composição.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica

Fig. 65			
Lâm. XXXII Fig. 64	<i>Laxe do Cuco</i> (Outeiro do Cuco. San Xurxo de Sacos).	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXIII Fig. 66	<i>Eira dos Mouros</i> (Castro da Cividade. San Xurxo de Sacos).	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXIV Fig. 68	<i>Eira dos Mouros</i> (Castro da Cividade. San Xurxo de Sacos). Interpretação e desenho de Enrique Campo.	Cerdedo-Cotobade	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. XXXIV Fig. 67	<i>Eira dos Mouros</i> . Composição.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXXV Fig. 70	Lugar de Cabanelas e no primeiro plano as <i>Laxes das Coutadas</i> (A Costa. Viascón).	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXV Fig. 69	<i>Laxe da Portela da Cruz</i> (Santa María de Sacos).	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXVI Fig. 72	<i>Laxe das Coutadas</i> . Parte de cima.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXVI Fig. 71	<i>Laxe das Coutadas</i> . De frente.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXVII Fig. 74	<i>Portela da Laxe</i> (A Atalaia. Viascón). Composição da pedra. Interpretação.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XXXVII Fig. 73	<i>Laxe das Coutadas</i> . Vista de uma parte.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXVIII Fig. 75	Pedra da <i>Portela da Laxe</i> (A Atalaia. Viascón).	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXVIII Fig. 76	Pedra da <i>Portela da Laxe</i> . Do norte ao sul.	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XXXIX Fig. 78	<i>Pedra dos Couselos</i> (Mato dos Couselos. Tomada de Martínez. Xustáns). Vista geral.	Ponte Caldelas	Fotografia
Lâm. XXXIX Fig. 77	<i>Pedras do Coto do Outeiro</i> (Fonte do Lagarto. Parada. Tenorio). Composição.	Cerdedo-Cotobade	Composição gráfica
Lâm. XL Fig. 80	<i>Pedra dos Couselos</i> (Xustáns). Vista de uma parte.	Ponte Caldelas	Fotografia
Lâm. XL Fig. 79	<i>Pedra dos Couselos</i> (Xustáns). Vista de uma parte	Ponte Caldelas	Fotografia
Lâm. XLI Fig. 82 e 83	Petróglifos da <i>Laxe das Cruces dos Carballiños</i> (Amoedo. Pazos de Borbén).	Pontevedra	Molde em gesso



	Gesso de R. Sobrino. Museu do Instituto de Pontevedra.		
Lâm. XLI Fig. 81	<i>Coto do Outeiro</i> (Fonte do Lagarto. Parada. Tenorio).	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. XLII Fig. 85	<i>Pedra das Tenxiñas</i> . Lado do poente.	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLII Fig. 84	<i>As Tenxiñas</i> . Pedra principal. Interpretação sem confirmar (Monte Rebordiño. Amoedo. Pazos de Borbén).	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLIII Fig. 87	<i>Pedra das Tenxiñas</i> . Lado do nascente.	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLIII Fig. 86	<i>Pedra das Tenxiñas</i> . Lado entre o norte e poente.	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLIV Fig. 89	Uma das pedras do grupo das <i>Tenxiñas</i> .	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLIV Fig. 88	<i>Pedra das Tenxiñas</i> . Lado norte.	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLV Fig. 90	<i>Pedra das Tenxiñas</i> . Vista de uma parte.	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLV Fig. 91	Uma das pedras do grupo das <i>Tenxiñas</i> .	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLVI Fig. 93	Cópia dos petróglifos da figura 92. Gesso. Museu do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. XLVI Fig. 92	Uma das pedras do grupo das <i>Tenxiñas</i> .	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLVII Fig. 95	Casal de cervos gravados em uma das pedras das <i>Tenxiñas</i> .	Pazos de Borbén	Fotografia
Lâm. XLVII Fig. 94	Cópia do casal de cervos representado na figura acima. Gesso. Museu do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. XLVIII Fig. 96	Pedra gravada de um dolmen (anta) em um muro de pedras situado junto à Tomada de Estremadouro, perto de um grupo de antas.	Localização imprecisa	Fotografia
Lâm. XLVIII Fig. 97	<i>Penedo de Argoenca</i> (As Eiriñas. Xartán. Gatomorto. Santa María de Xeve). Interpretação e desenho de E. Campo Sobrino.	Pontevedra	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino.
Lâm. XLVIII Fig. 98	Petróglifos de outras pedras. <i>As Tenxiñas</i> .	Pazos de Borbén	Composição gráfica

Lâm. XLIX Fig. 100	Petróglifos do <i>Coto do Castro</i> (Valongo. Cepeda. Pazos de Borbén). Interpretação e desenho de E. Feijoo Alfaya.	Pazos de Borbén	Desenho. Autoria: Feijóo Alfaya.
Lâm. XLIX Fig. 99	Petróglifos do <i>Coto Romeo e Pedra Raposeira</i> (Monte Busel), Coto do Mouro (Alto de Faípe) e Monte da Serra (Pazos de Borbén). Interpretação de desenho de E. Feijoo Alfaya.	Pazos de Borbén	Desenho. Autoria: Feijóo Alfaya.
Lâm. L Fig. 102	Petróglifos do <i>Longo do Souto</i> , em Amoedo, e do Monte da Serra (Pazos de Borbén). Interpretação e desenho de E. Feijoo Alfaya.	Pazos de Borbén	Desenho. Autoria: Feijóo Alfaya.
Lâm. L Fig. 101	Petróglifos do <i>Coto do Castro</i> (Valongo. Cepeda. Pazos de Borbén) e do <i>Longo do Souto</i> (Amoedo. Pazos de Borbén). Interpretação e desenho de E. Feijoo Alfaya.	Pazos de Borbén	Desenho. Autoria: Feijóo Alfaya.
Lâm. LI Fig. 103	<i>Penedo de Vilar de Matos</i> .	Pontevedra	Fotografia
Lâm. LII Fig. 105	<i>Penedo de Vilar de Matos</i> . Composição.	Pontevedra	Composição gráfica
Lâm. LII Fig. 104	<i>Penedo de Vilar de Matos</i> (Pozo da Escribana. Cabanas. O Carramal. Salcedo).	Pontevedra	Fotografia
Lâm. LIII Fig. 107 e 108	<i>Outeiro das Laxes</i> . (Perto do castro que há em Figueirido). Interpretação e desenho de E. Campo.	Vila de Cruces?	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LIII Fig. 106	<i>Outeiro das Laxes</i> . (Perto do castro de Figueirido).	Vila de Cruces?	Fotografia
Lâm. LIV Fig. 110	<i>Penedo do Mato do Fondo</i> . Composição.	Pontevedra	Composição gráfica
Lâm. LIV Fig. 109	<i>Penedo do Mato do Fondo</i> (Lugar da Cova. Salcedo).	Pontevedra	Fotografia
Lâm. LV Fig. 112 e 113	<i>Laxe do Outeiro do Mato das Cruces</i> . (Por cima da casa de Lastra. A Esculca). Interpretação de desenho de E. Campo.	Pontevedra	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LV Fig. 111	<i>Penedo do Mato do Fondo</i> (Lugar da Cova). Composição. Desenho de E. Campo.	Pontevedra	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LVI Fig. 115	<i>Laxe do Outeiro do Mato das Cruces</i> . Vista parcial.	Pontevedra	Fotografia

Lâm. LVI Fig. 114	<i>Laxe do Outeiro do Mato das Cruces</i> (A Esculca. Salcedo).	Pontevedra	Fotografia
Lâm. LVII Fig. 117	<i>Outeiro do Mato das Cruces</i> . Composição.	Pontevedra	Composição gráfica
Lâm. LVII Fig. 116	<i>Outeiro do Mato das Cruces</i> . Composição da pedra principal. Interpretação.	Pontevedra	Composição gráfica
Lâm. LVIII Fig. 119	<i>Outeiro da Mina</i> (Regato dos Buratos. Salcedo). Interpretação e desenho de E. Campo.	Pontevedra	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LVII Fig. 118	<i>Outeiro da Mina</i> (Regato dos Buratos. Salcedo). Interpretação e desenho de E. Campo.	Pontevedra	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LIX Fig. 121	<i>Laxe das Lebres</i> . Vista geral.	Poio	Fotografia
Lâm. LIX Fig. 120	<i>Laxe das Lebres</i> . (No pinheiral do marquês de Riestra. Montecelo. Poio). Vista parcial. Interpretação	Poio	Fotografia
Lâm. LX Fig. 122-125	<i>Laxe das Lebres</i> . Cervos. Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LX Fig. 126	<i>Laxe das Lebres</i> . Cervos macho e fêmea em espelho e unidos pelos pés. Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXI Fig. 127	<i>Pedra Grande de Montecelo</i> . (Pinheiral do marquês de Riestra. Poio Pequeno).	Poio	Fotografia
Lâm. LXII Fig. 128	<i>Pedra Grande de Montecelo</i> . Cópia do petróglifo gravado no lado inferior direito. Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXII Fig. 129	<i>Pedra Grande de Montecelo</i> . Cópia do petróglifo gravado no lado superior esquerdo. Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXII Fig. 130, 131 e 132	<i>Pedra Grande de Montecelo</i> . Cópia de um dos petróglifos. Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXIII Fig. 134	<i>Laxe do Xugo</i> . (Pinheiral do marquês de Riestra. Montecelo. À esquerda do caminho que leva ao monte Tomba). Composição.	Poio	Composição gráfica
Lâm. LXIII Fig. 133	<i>Laxe das Picadas</i> . (Pinheiral do marquês de Riestra. Montecelo. Poio Pequeno).	Poio	Fotografia

Lâm. LXIV Fig. 136	<i>Outeiro do Monte da de Cruzeiro</i> (Samieira).	Poio	Composição gráfica
Lâm. LXIV Fig. 135	Petróglifos de: a: <i>Outeiro do Mato das Cruces</i> (Salcedo). b: <i>Coto da Raposeira</i> (Fentáns). c: <i>Coto de Pandeiro</i> (Cután). d: <i>Outeiro do Mato das Cruces</i> (Salcedo). e: <i>Pedra das Ferraduras</i> (Fentáns). f: <i>Bouza da Raposeira</i> (Salcedo).	Pontevedra	Desenho
Lâm. LXV Fig. 138	<i>Outeiro da Burata</i> (Monte da de Cruzeiro. Chancelas. Samieira).	Poio	Fotografia
Lâm. LXV Fig. 137	<i>Outeiro da Burata</i> (Samieira). No primeiro plano vê-se os petróglifos de uma pedra. No fundo da imagem a ría chega à cidade de Pontevedra.	Poio	Fotografia
Lâm. LXVI Fig. 139	<i>Pedra da Tomada da Xirona</i> (A Teixugueira. Samieira).	Poio	Fotografia
Lâm. LXVI Fig. 140	Parte de uma pedra partida de um muro junto à <i>Tomada da Xirona</i> (Samieira). Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXVII Fig. 142	<i>Pedra da Tomada da Miñota</i> (A Teixugueira. Río dos Bois. Samieira).	Poio	Fotografia
Lâm. LXVII Fig. 141	<i>Pedra da Escorregadeira</i> (Outeiro da Pedra Furada. Samieira).	Poio	Fotografia
Lâm. LXVIII Fig. 144	<i>Laxe do Río dos Bois</i> (Monte da Miñota. A Teixugueira. Samieira). Interpretação.	Poio	Composição gráfica
Lâm. LXVIII Fig. 143	Petróglifos da <i>Tomada da Miñota</i> (Río dos Bois. A Teixugueira. Samieira).	Poio	Fotografia
Lâm. LXIX Fig. 146 e 147	Pedras de Combarro, indo para o Esperón (Poio). Interpretação e desenho de Enrique Campo.	Poio	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LXIX Fig. 145	<i>Pedra do Regato da Raposeira</i> (Outeiro das Soles. Fonte Moscosa. Cután).	Cerdedo-Cotobade	Fotografia
Lâm. LXX Fig. 149	<i>Laxe do Xubiño</i> (As Teixugueiras, Combarro).	Poio	Fotografia
Lâm. LXX Fig. 148	<i>Laxe do Xubiño</i> (As Teixugueiras, Combarro). Cópia de um desenho de Enrique Campo.	Poio	Composição gráfica
Lâm. LXXI Fig. 151	<i>Pedras do Outeiro dos Carballiños</i> (A Lagoa. Caminho da Bioqueira. Poio Pequeno).	Poio	Fotografia
Lâm. LXXI	Petróglifos do <i>Outeiro do Xubiño</i> .	Poio	Fotografia



Fig. 150			
Lâm. LXXII Fig. 153	Petróglifos do <i>Outeiro do Xubiño</i> .	Poio	Fotografia
Lâm. LXXII Fig. 152	Petróglifos do <i>Outeiro do Xubiño</i> .	Poio	Fotografia e desenho
Lâm. LXXIII Fig. 155	<i>Outeiro dos Carballiños</i> .	Poio	Fotografia
Lâm. LXXIII Fig. 154	<i>Outeiro dos Carballiños</i> .	Poio	Fotografia
Lâm. LXXXIV Fig. 157	Pedra do dito <i>Outeiro dos Carballiños</i> .	Poio	Fotografia
Lâm. LXXIV Fig. 156	<i>Outeiro dos Carballiños</i> .	Poio	Fotografia
Lâm. LXXV Fig. 159	<i>Outeiro dos Carballiños</i> (Poio Pequeno). Interpretação de Enrique Campo.		Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LXXV Fig. 158	Pedra do dito <i>Outeiro dos Carballiños</i> .	Poio	Fotografia
Lâm. LXXVI Fig. 161 e 162	<i>Outeiro dos Carballiños</i> . Composição.	Poio	Composição gráfica
Lâm. LXXVI Fig. 160	<i>Outeiro dos Carballiños</i> . Composição das figuras anteriores.	Poio	Composição gráfica
Lâm. LXXVII Fig. 164	Petróglifos na ribeira dos Praceres. Interpretação de Enrique Campo.	Pontevedra	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LXXVII Fig. 165	<i>Laxe do Xubiño</i> (As Teixugueiras. Combarro). Desenho de E. Campo.	Poio	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LXXVII Fig. 163	Composição da figura anterior.	Poio	Composição gráfica
Lâm. LXXVIII Fig. 167	<i>Monte de Arriba</i> (A Teixugueira. Mogor. Marín). Interpretação de Enrique Campo.	Marín	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LXXVIII Fig. 166	Petróglifos labirínticos de Mogor. À esquerda, moeda de Cnossos.	Marín	Fotografia
Lâm. LXXVIII Fig. 167	<i>Monte de Arriba</i> (A Teixugueira. Mogor. Marín). Interpretação de E. Campo.	Marín	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino

Lâm. LXXXIX Fig. 168	Cópia de um labirinto de Mogor. Museo do Instituto de Pontevedra	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXXXIX Fig. 169	Petróglifos de Mogor (Marín). Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXXXIX Fig. 170	Cópia de outro labirinto. <i>Os Campiños</i> de Mogor. Museo do Seminario de Estudos Galegos.	Santiago de Compostela	Molde em gesso
Lâm. LXXX Fig. 172	<i>Pedra dos Mouros</i> (Mogor. Marín). Vista pelo lado de cima.	Marín	Fotografia (negativo invertido)
Lâm. LXXX Fig. 171	<i>Pedra dos Mouros</i> (Mogor. Marín). Vista pelo lado de baixo.	Marín	Fotografia (negativo invertido)
Lâm. LXXXI Fig. 175	<i>Pedra dos Mouros</i> de Mogor. Um dos petróglifos. Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXXXI Fig. 176	Petróglifos de uma pedra perto da beira do mar em Mogor. Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXXXI Fig. 173	<i>Pedra dos Mouros</i> de Mogor. Cópia de um fragmento. Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXXXI Fig. 174	<i>Pedra dos Mouros</i> de Mogor. Cópia de outro fragmento. Gesso. Museo do Instituto de Pontevedra.	Pontevedra	Molde em gesso
Lâm. LXXXII Fig. 178	<i>Pedra de Chan da Gándara</i> . Metade direita.	Mondariz	Fotografia (negativo invertido)
Lâm. LXXXII Fig. 177	<i>Pedra de Chan da Gándara</i> , hoje em dia no jardim das Pías (Mondariz). Metade esquerda.	Mondariz	Fotografia (negativo invertido)
Lâm. LXXXIII Fig. 180 e 181	<i>Pedra de Chan da Gándara</i> . Cópia de alguns petróglifos. Gesso.	Mondariz	Molde em gesso
Lâm. LXXXIII Fig. 179	<i>Pedra de Chan da Gándara</i> . Composição.	Mondariz	Composição gráfica
Lâm. LXXXIV Fig. 183	Monte de Santa Tegra (A Guarda. Tui).	A Guarda	Fotografia
Lâm. LXXXIV Fig. 182	Pedra pequenina do jardim das Pías (Mondariz).	Mondariz	Fotografia (negativo invertido)
Lâm. LXXXV Fig. 187	<i>Os Ballotes</i> , junto à Torre de Meadelos. Interpretação de E. Campo.	Vilagarcía de Arousa	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LXXXV	Santa Tegra. Composição da figura 188.	A Guarda	Fotografia

Fig. 184			
Lâm. LXXXV Fig. 185	<i>Os Ballotes</i> , junto à Torre de Meadelos (O Carril). Interpretação de E. Campo.	Vilagarcía de Arousa	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LXXXV Fig. 186	<i>Pociños da Rotea e Castro do Coto do Corvo</i> (Montes de Parada). Interpretação de E. Campo.	Localização imprecisa	Desenho. Autoria: Enrique Campo Sobrino
Lâm. LXXXVI Fig. 188	Santa Tegra. Petróglifos encontrados recentemente em uma pedra, outrora ocultos ao pé de um muro que cercava a aldeia. A linha de traços assinala o sítio que ocupava o muro.	A Guarda	Fotografia
Lâm. LXXXVII Fig. 189	Mapa dos petróglifos.	Província de Pontevedra	Mapa cartográfico